Münster 1935 No 63

Germanistik

Zur Frage eines dramatischen Hörspiels

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Ludwig Wegmann

aus Büren i. W.

1935

Druck: Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1934.

Dekan: Herr Prof. Dr. Eitel.
Referent: Herr Prof. Dr. Günther Müller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern!

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung	1
Das Wort	5
Das Lautmaterial	10
Der Wortvollzug im Hörer	12
Innere Nachahmung	13
Hörspiel und Schauspiel	16
Raumgestaltung	21
Hörer und Hörspieler	29
Die Reiherjäger	34
Die Aufgaben des Chores	34
Personengestaltung in den Reiherjägern	43
Raumgestaltung in Station D	45
Der äußere Aufbau	51
Schluß	53
Literaturverzeichnis	55

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547204_0098

Einleitung

Im Jahre 1923 wurde zum ersten Male der Versuch unternommen, Dichtung auf dem Wege der Elektrizität, durch den Rundfunk, einem interessierten Hörerkreise mitzuteilen. Das verblüffende Phänomen einer räumlichen Unendlichkeit hat dem Funk in kurzer Zeit zum Siege auf der ganzen Linie verholfen. Es mußte die Geister reizen, mit diesem großartigen Mittel Großartiges zu leisten.

Auch dem Gebiete der Dichtkunst suchte man das neue Phänomen dienstbar zu machen. Man begann damit, Gedichte zu rezitieren; tastende Versuche. Wer heute das Funkprogramm studiert, muß den gewaltigen Fortschritt bestaunen, der unentwegter Arbeit zu verdanken ist. Viele Experimente, die trotz mancher Mißerfolge unermüdlich weitergeführt wurden, haben die technischen Grundlagen für künstlerische Sendungen geschaffen. Ständige Überwachung und fördernde Kritik hat die Ebene der Darbietungen gehoben. Man fand eigenartige Wirkungen des Funk heraus und war bestrebt, diese besonderen Möglichkeiten auszugestalten.

Gerade in der jüngsten Zeit wird das Ziel erstrebt, den Funk mehr und mehr in das tägliche Geschehen einzubauen. Seine Bedeutung für das öffentliche Leben wurde richtig erkannt. Weit über die Beschränkung als Nachrichtenvermittler und Unterhaltungsinstrument hinaus macht der Funk seinen Einfluß geltend bei der Formung der öffentlichen Meinung, in dem Ausstreuen von Bildungswerten, in der Erziehung des Volkes zu einer Gemeinschaft, in der Erschließung der engeren Heimat, des Vaterlandes und der weiten Welt. Allerdings unterliegt der Funk einer wesentlichen Beschränkung: Er kann sich nur an das Ohr des Aufnehmenden wenden. Zunächst erscheint diese Beschränkung auf die Nurhörbarkeit als ein schwerer Verlust. Unser tägliches Leben ist zu sehr vom Auge her bestimmt, als daß wir auf seine Mitwirkung verzichten könnten. Dem aber ist gegenüber zu halten, daß etwa bei der Lektüre eines Dichtwerkes das Auge gleichfalls ausgeschaltet ist. An die Stelle der visuellen Wahrnehmung tritt hier die Rekonstruierung früher wahrgenommener Daten durch die psychologischen Geschehnisse im Leser. Wir werden sehen, wie im Hörspiel die Erfahrung eine ähnlich wichtige Aufgabe zu erfüllen hat. Es kommt darauf an, ob durch die akustische Wahrnehmung der Hörer zu

psychologischer Tätigkeit angeregt wird. Ferner ist zu bedenken, daß durch eine geeignete Erziehung zum Hören viel gewonnen werden kann. Die Kraft des gesprochenen Wortes ist in der Zeit des gedruckten Buches, der Zeitung und des Filmes in Vergessenheit geraten. Allzu verständlich. Will das Hörspiel sich durchsetzen, so muß es die Menschen wieder daran gewöhnen, hören zu lernen. Umgekehrt werden Erfolge auf diesem Gebiet sich günstig für den weiteren Aufbau des Hörspiels auswirken.

Der Kampf um die Gestaltung des Hörspiels ist in den vergangenen Jahren ununterbrochen und mit Erbitterung geführt worden und kann auch heute noch nicht als abgeschlossen gelten. Namentlich der Kampf um seine Form hat die Geister immer wieder aufeinander prallen lassen. Man hat lange Zeit einem künstlerischen Hörspiel skeptisch, ja feindlich gegenüber gestanden! Das Höchste, was man dem Funk zubilligen wollte, war die Sendung von Gedichten, kleinen Prosawerken und allenfalls auch bearbeiteter Bühnenstücke und Lesedramen. Aber eine eigene Hörspieldichtung?

Mit dem bekannten achselzuckenden Mitleidlächeln sah man auf jene herab, die sich für ein funkgewachsenes Hörspiel einsetzten. Der Gedanke war zu fremd und neu. Ein Theater ohne Szene? Ohne die große Geste des Schauspielers? So schrieb z. B. Frank Warschauer in einer Besprechung des Büchleins „Horoskop des Hörspiels" von Richard Kolb in der Vossischen Zeitung vom 9. Oktober 1932: „Von dem Hörspiel als Kunstgattung ist im allgemeinen kein Mensch so begeistert wie seine Theoretiker. Es gibt deren genug, meist sind sie identisch mit den Verfassern von Hörspielen und äußern ihre Meinung in den dazu gehörenden Vorreden oder in Zeitschriftenartikeln. Wenn man den Argumenten glaubt, die viele von ihnen anführen, so muß man sich wundern, daß es die Menschheit überhaupt solange ohne diese literarische Form ausgehalten hat; was dann umso merkwürdiger erscheint, als es ja längst vor der Erfindung des Funks die Möglichkeit gegeben hätte, ein Theater der Stimmen auf unsichtbaren Bühnen zu schaffen. Das ist nicht geschehen — also scheint doch das Bedürfnis danach niemals recht groß gewesen zu sein . . ." Diese Einwände scheinen auf den ersten Blick durchaus verständlich, aber sie bleiben auf der Oberfläche. Gewiß hätte an sich die Möglichkeit bestanden, „ein Theater der Stimmen" zu schaffen. Aber warum? Etwas Neues wird nur dann geschaffen, wenn ein Anstoß dazu gegeben wird. In Wahrheit ist alles Neuscheinende nur das letzte Glied einer Kette, die Vollendung einer manchmal unsichtbar strömenden Entwicklung. Man würde mit Recht den Mann verlacht haben, der eine bloße „Hörbühne" hätte verwirklichen wollen. Für die Bühne ist und bleibt die sichtbare Darstellung wesentlich. Wer sie ihr nimmt, beraubt sie einer bedeutenden Wirkungsmöglichkeit, ohne diesen Verlust durch etwas anderes wettmachen zu können. Das Fluidum, das jede körperliche Nähe mit sich bringt und das immer irgendwie wirksam wird, ist im Theaterraum unleugbar vorhanden, wenn man auch nicht gerade denen zuzustimmen

braucht, die in allerletzter Fortführung dieses Gedankens den Einfluß der körperlichen Nähe, der gemeinsamen Begeisterung usw. als Bestandteil dem Bühnenstück zurechnen. Nun denke man sich diese Einheit von Menschen in einem verdunkelten Raum gesetzt, auf der Bühne sprechen Menschen, alle wissen, da wird ein Spiel aufgeführt: Wäre es nicht lächerlich gewesen, den Zuschauern Richtung und Halt zu nehmen, sie in Ungewißheit zu lassen, indem die Bühne verdunkelt geblieben wäre? Gerade die „sozialen, technischen und psychologischen Zusammenhänge", deren Nichtbeachtung Warschauer Kolb und allen, die „die zufällig entstandene Ausdrucksform des Hörspiels an und für sich betrachten" zum Vorwurf macht, sind es, die das Hörspiel rechtfertigen. Erst unsere Zeit ist technisch und geistig in die Lage gekommen, ein „Hörspiel" zu gestalten, so wie es erst ihr vergönnt war, den Film zu schaffen.

Die Erfahrung zeigt, daß sich das Hörspiel einen Platz erobert hat und ihn ständig und erfolgreich erweitert. Es vergeht kaum eine Woche, in der nicht jeder Sender ein oder zwei Hörspiele sendet, ganz abgesehen von hörspielähnlichen Darbietungen. Damit klingt ein weiteres Problem an, das der Lösung harrt. Es ist die Frage nach einem dramatischen Hörspiel überhaupt, nach seinem Wesen, seinem Aufbau, seiner Form, seiner Dramaturgie und seiner Regie. Eine wirre Flut von Namen stürzt dem Forschenden entgegen, macht zurückhaltend und mißtrauisch. Hörwerk, Hörspiel, Funkspiel sind die gebräuchlichsten Oberbegriffe, denen sich eine Fülle weiterer Bezeichnungen unterordnet, wie Hörbild, Hörrevue, Hörmontage, Hörsketsch, Sendespiel, Hörfolge, Hörbild, Lehrstück usw. usw.

Man sieht, ganz leicht ist es nicht, sich durchzufinden. Diese Mannigfaltigkeit ist zugleich der beste Beweis dafür, wie wenig die Frage nach dem Hörspieleigenen geklärt ist. Man versucht, dem ungeheuren Neuen, das sich im Hörspiel entgegenstellt, dadurch beizukommen, daß man ihm alte, gekonnte Formen aufprägt, ohne zu bedenken, daß ein Verhältnis zwischen Inhalt und Form nur dann sinnvoll und fruchtbar ist, wenn beide zueinander gehören. In innigster Ergänzung darf das Eine ohne das Andere keinen Bestand haben, ja nicht einmal denkbar sein. In solcher notwendigen Enge muß die Ganzheit eines Kunstwerks begründet sein.

Der Sinn dieser Arbeit ist es, zu untersuchen, welche Möglichkeiten dem Hörspiel gegeben sind, Namen und Rang eines Kunstwerks zu beanspruchen. Es soll festgestellt werden, ob es ein Hörspiel im Sinne dramatischer Darstellung geben kann oder nicht. Formen wie Lehrstücke, Hörbilder, Hörmontagen usw. fallen aus dem Rahmen dieser Arbeit heraus. Sie dienen meist der bloßen Unterhaltung, Berichterstattung oder Belehrung, wie schon teilweise aus den Bezeichnungen erhellt. Sie können in ihrer Art recht wirksam sein, teilweise sogar Momente dramatischer Spannung aufweisen wie etwa bei Übertragung aktueller Ereignisse oder bei Stimmungsberichten. Man hat in der letzten Zeit

häufig genug Gelegenheit gehabt, bewundernswerte Leistungen dieser Art zu hören. So wenig sie an sich mit dem von uns gemeinten dramatischen Hörspiel zu tun haben, sie sind doch wertvoll als Ansätze und Vorstufen, die deutlich zeigen, daß dem Funk künstlerische Wirkungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen, die darauf warten, von dem Dichter für ein lebendiges, organisches Kunstwerk genutzt zu werden.

Auch die andern Formen der Funksendungen haben Bedeutung und Berechtigung. Sie sollen nicht durch diese Arbeit bekämpft werden. Trotzdem ist es nötig, immer wieder zu betonen, daß mit ihnen die letzten Möglichkeiten des Funk nicht erschöpft sind. Sie dürfen nicht Ruhepunkte sein, bei denen man verweilt, die man als Höhepunkte feiert. Ihre Pflege darf nicht alle Kräfte aufsaugen. Sie sind vielmehr nur Hintergrund, vor dem sich die helle Schönheit des dramatischen Hörspiels abhebt.

Die Art und Weise, wie man die Frage nach dem Hörspiel zu lösen versuchte, ist sehr verschieden. Neben solchen, die das Hörspiel begeistert feierten, vielleicht unbewußt, instinktiv oder auf Grund von Studien es verherrlichten als Retter des in Äußerlichkeiten erstarrten Theaters, als Führer zu einer neuen Innerlichkeit, kraft der in ihm in höchster Steigerung erscheinenden Wortwirksamkeit, neben solchen finden wir andere, die dem Hörspiel als Kunstgattung durchaus ablehnend gegenüberstehen. Wieder andere sehen als das Entscheidende im Hörspiel nicht das bedeutungsträchtige Wort, sondern den Ton, Klang, das Geräusch. Anderen ist das Hörspiel nicht das Werk des Dichters, sondern des geschickten Spielleiters und seiner Mitarbeiter. Ganz in Analogie zum Film, wo ja auch nicht das Drehbuch, sondern seine Verarbeitung durch den Regisseur das Ausschlaggebende ist. Neben der Fülle von kleinen und kleinsten Abhandlungen sind uns zwei Werke bekannt geworden, die sich eingehender mit dem Problem des Hörspiels befassen und seine Lösung versuchen. Es sind das Richard Kolb „Horoskop des Hörspiels“ und Hermann Pongs „Das Hörspiel“.

Zunächst wird es nunmehr die Aufgabe sein müssen, zu untersuchen, was das Wort zu leisten vermag, nach welchen Gesetzen sich diese Leistungen vollziehen, was durch das Wort im Hörer ausgelöst und geschaffen wird. Wir werden dann weiter sehen, ob und inwieweit durch die Verbindung mit Ton und Geräusch innerhalb der durch den Funk gegebenen Grenzen die dichterische Leistung vervollständigt und wie sie zur dramatischen Wirkung geführt werden kann.

Das Wort

Das Hörspiel hat als Wortkunstwerk in erster Linie seine Wirkung durch das gesprochene Wort zu erzielen. Es ist ihm infolge seiner Nurhörbarkeit, außer den unterstützenden Mitteln des Geräusches und des Tones, kein anderer Weg beschreitbar. Die Gesetze des Hörspiels werden darum ihren Grund finden in den Gesetzen, die für das Wort gelten.

Das Wort hat zwei Hauptleistungen zu vollbringen. Es muß neben der Gestaltung des vom Dichter Vermeinten dieses Vermeinte dem Aufnehmenden mitteilen und verständlich machen. Es muß bedeuten *und* ausdrücken. Das Wort ist dazu imstande, das beweist die Erfahrung des täglichen Lebens. Diese Funktionen erfüllt das Wort sowohl bei der Gestaltung der äußeren, materiellen Welt, wie bei der Wiedergabe der inneren, seelischen Welt.

Theoretisch gesehen zerfällt das Wort in zwei Teile, wenn man will, in Leib und Seele. Unter *Leib* sei verstanden der Lautkörper, bestehend aus einer Reihe von sinnlich wahrnehmbaren Lauten; unter *Seele*, die dem Worte innewohnende Bedeutung. Die Bedeutung des Wortes ist genau umrissen im Begriff, ohne aber dadurch ganz ausgeschöpft zu sein. Denn vom Begriff wird wohl der abstrakte, rationale Wert des Wortes erfaßt, aber nicht der oft sehr wichtige gefühlsmäßige.

Es ist von Bedeutung, darauf hinzuweisen, daß jeder Mensch in jenem Prozesse, der ihn seit frühester Kindheit in die geheimnisvolle Welt der Sprache und in ihre Gesetze, — ohne daß er sich zunächst darüber Rechenschaft gibt, — einführt, ähnliche Stufen durchläuft, wie sie bei der Urprägung des Wortes durchschritten werden mußten. Die Grundlage bildet dabei ein sinnfällig oder erlebnismäßig wahrgenommener, materieller oder seelischer Vorgang oder Zustand. Erst die dauernde Anwendung eines erfahrenen Wortinhaltes als Bezeichnung *eines* Individuell-Konkreten auf ein anderes Individuell-Konkretes, in seinen wesensmäßigen Zügen und Erscheinungsformen entsprechend Geartetes, führt allmählich zu einer Abstrahierung, aus der heraus sich der Begriff bildete. Mit Hilfe der Begriffsbildung ist die Möglichkeit gegeben, Gegebenheiten sprachlich festzulegen, die nicht mehr auf unmittelbare Erfahrung angewiesen sind. In diesem Falle aber entbehrt man jener engen Verbundenheit mit der Wirklichkeit, die der in und aus Erfahrung lebendigen Sprache das Nahe und Gestaltungskräftige gibt. Eine rein begriffliche Sprache, die ganz von der Erfahrung losgelöst wäre, gibt es nicht; sie überschritte die Auffassungsmöglichkeiten des Menschen, der infolge seiner Leiblichkeit stoffverhaftet ist. Zugang zu dem Stofflichen vermittels seiner Sinne ist ihm unabwendbare Notwendigkeit. Durch seine Geistigkeit vermag er nur bis zu einem gewissen Grade sich des Stofflichen zu entledigen, eine Tatsache, die deutlich in der Sprache zu Tage tritt.

Eine nur auf das Begrifflich-Abstrakte hingeordnete Sprache entbehrt der Nachprüfungsmöglichkeit und Bestätigung an Erfahrenem und durch das Erfahrene. Sie hat — bildlich gesprochen — kein Fleisch und Blut, keine Greifbarkeit, und hinterläßt im Hörer das Gefühl des Leeren, Schattenhaften. Der Aufnehmende würde in keiner Weise gefühlsmäßig gepackt, er käme nicht zu einem Erleben des Sprachgestalteten, sondern höchstens zu einem verstandesmäßigen Wissen. Eine solche Sprache kann nicht die Sprache des Hörspiels sein. In ihrer Einseitigkeit vermag sie nicht den ganzen Menschen zu erfassen, nicht alle seine Kräfte zu wecken und zu bewegen. Sie hat nicht den tragenden Grund der Lebensnähe und des Lebensverwachsenseins. Der Hörer verliert das Gefühl der Sicherheit. Ihm fehlt die Übereinstimmung mit den im erworbenen Zusammenhang des Seelenlebens enthaltenen Gesetzen und Wertbestimmungen der Wirklichkeit, daraus stammende Wahrscheinlichkeit, Glaubhaftigkeit und sinnliche Kraft. So ergibt sich die Forderung, daß eine Sprache, die im Hörspiel dichterisch wirksam werden soll, unbedingt fest verbunden bleiben muß mit der Erfahrung des Hörers.

Diese Feststellung ist umso wichtiger, als von hier aus die Frage der Raumbehandlung und der szenischen Gestaltung im Hörspiel entscheidend zu beantworten ist.

Die Bedeutung ist dem Lautmaterial eingesenkt; sie grenzt es gegen andre Möglichkeiten lautlicher Zusammenstellung fest ab und prägt den Wortlaut zu einer festen Form, die für den Bestand des Wortes wie auch für seine Gestalt wesentlich ist.

Das vom und durch das Wort gestaltete Sein ist kein reales, sondern ein vermeintes. Es erhält erst den Sinn, wenn das im Wort Gegebene durch den Vollziehungsvorgang im Hörenden erfüllt und lebendig wird. Der Wert des dichterischen Wortes ist bedingt durch seine Wirkung.

Jedes Wort enthält ein Moment, das ihm die Richtung auf einen ganz bestimmten Sachverhalt gibt. Dies „ganz Bestimmte" darf jedoch nicht als etwas Individuelles, sondern muß als etwas Typisches verstanden werden. So gibt z. B. das Wort „Freude" die Richtung auf einen rational eindeutigen, psychischen Vorgang schlechthin, ohne etwas auszusagen über Grad, Bedingtheit, Äußerung usw. der Freude. Ebenso gibt das Wort „Haus" den Hinweis auf eine Gattung von Dingen, denen auf Grund bestimmter Voraussetzungen und Eigenschaften diese Bezeichnung zukommt. Keineswegs aber wird etwa Lage, Aussehen und Bestimmung des Hauses dadurch gekennzeichnet. Durch diesen Richtungshinweis wird die Aufmerksamkeit des Aufnehmenden auf den im Worte niedergelegten Sachverhalt hingelenkt. Der Sachverhalt hat (nach Ingarden) die Funktion, die Gegenständlichkeiten zu entwerfen. Er kann alle Merkmale umfassen, die den Gegenstand bestimmen, ohne daß alle zur Ausprägung

kommen. Aus diesem Grunde kann das im Wort Gebotene nicht objektiv eindeutig bestimmt sein, sondern muß beim Wortvollzug seiner subjektiven Modifizierung unterliegen. Diese Tatsache hat für das Hörspiel, wie wir später sehen werden, eine besondere Bedeutung.

Die im Sachverhalt auftretenden Gegebenheitsweisen sind aber von denen der Wirklichkeit grundsätzlich verschieden. Sie existieren nur in demselben Sinne des Vermeintseins, der das im Wort Dargestellte überhaupt charakterisiert. Der durch den Sachverhalt entworfene Gegenstand erhält durch die psychischen Vorgänge im Hörer eine neue eigentümliche Quasi-Realität, die im Banne des Erlebens den realen Gegenstand „vermöge seiner Ähnlichkeit" zu ersetzen imstande ist.

So wie der reale Gegenstand in „A n s i c h t e n" erfaßt wird, wird auch der, durch den im Wort verankerten Sachverhalt, vermeinte Gegenstand durch Ansichten zur Erfassung gebracht. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die im Wort enthaltenen Ansichten zu einer unbedingten und vollkommenen bildlichen Anschauung gelangen. Der durch das Wort dargestellte Gegenstand ist nicht allseitig und unveränderlich bestimmt, wie der reale Gegenstand, sondern nur in seinen Grundzügen. Er wird ergänzt durch die psychischen Vorgänge, die sich im Hörer abspielen. Dabei darf die Erweckung visueller Vorstellungen nicht Zweck des Hörspiels sein, sondern nur ein Hilfsmittel der Gestaltung. Volle Anschaulichkeit ist auch keineswegs notwendig, denn nicht alle Seiten des Gegenstandes sind für das Verständnis von der gleichen Bedeutung. Nur die für das Verständnis notwendigen Ansichten müssen bereitgehalten werden, damit sie jederzeit in den Vollzug einbezogen werden können. Dadurch wird der betreffende Gegenstand zwar aus der Einheit seiner konkreten Gegebenheiten und der damit verbundenen Umgebung herausgerissen, aber durch den Vollzug der herausgegriffenen Ansichten zu einem neuen Ganzen verschmolzen.

Durch die Ansichten wird der Vorstellungsraum des Hörers gefüllt und bestimmt.

Die A u s f ü l l u n g der Ansichten wird geschöpft aus dem durch die Erfahrung Gewonnenen. Da die Erfahrungen von den Dingen bei den einzelnen Individuen, entsprechend ihrer Erlebnisweisen, verschieden sind, muß auch die Ausfüllung verschieden ausfallen. Da außerdem der Hörer nur einer geringen Beeinflussung unterliegt durch ein Aufdrängen visuell-wahrnehmungsmäßiger Ansichten, (wie etwa durch die szenische Gestaltung im Schauspiel) kommt es im Hörspiel zu einem ganz individuell bestimmten Erlebnis.

Ein Gegenstand kann nicht zweimal mit Hilfe genau der gleichen Ansichten erfaßt werden. Es tritt immer eine gewisse (von subjektiven Faktoren abhängige) Verschiebung ein. Von dem im Wort bzw. im Wortzusammenhang bereit-

gehaltenen Ansichten werden jeweils andere als besonders bedeutsam empfunden, die dadurch beim Vollzug in den Mittelpunkt des Bewußtseins treten.

Der reale Gegenstand ist bestimmt durch eine unendliche Menge von Ansichten. Das Wort kann unmöglich diese ganze Fülle von Ansichten umfassen und für die Vollziehung bereit halten. Das einzelne Wort enthält immer nur Ansichten einer bestimmten Seite des Gegenstandes. Rein technisch schon wäre der Dichter außer Stande, alles zusammenzutragen, was den Gegenstand in seiner Unendlichkeit von Ansichten ganz zu bestimmen vermöchte. Welch ungeheurer Raum wäre dazu erforderlich! Die Sprache will aber auch garnicht alle Erscheinungsmöglichkeiten des realen Gegenstandes wiedergeben, sondern nur die zum Verständnis und zur Wesensbestimmung notwendigen. Eine zu eingehende, sich der unendlichen Fülle der Ansichten des realen Gegenstandes nähernde Festlegung von Dinganſichten im Dichtwerk würde im Gegenteil als störend empfunden, weil ablenkend von dem Wesentlichen. In einer Häufung von Ansichten wäre durchaus kein Vorteil zu sehen, sondern nur eine Mehrbelastung für den Hörer. Übrigens begnügen wir uns meistens auch im realen Leben mit einer Ansichtenauswahl.

Eine notwendige Reihenfolge der Ansichten gibt es in der Sprache nicht. Sie sind vom Dichter nicht in eine starre Ordnung eingefügt, wie es den Ansichten eines realen Gegenstandes entspräche, sie befinden sich vielmehr in einer elastischen Auflockerung. Geradeso wie der Betrachter eines realen Gegenstandes diesen erst von der einen und dann von der anderen oder einer dritten Seite beschauen kann, so bleibt auch die Reihenfolge der Ansichten in der Sprache frei. Nichts weiter ist erforderlich, als daß sie in der Erfassung zu einer neuen lebendigen Einheit zusammenwachsen, wenn sie sich auch immer verschieden zu einander gesellen. So ist darin kein Mangel zu sehen, wenn die Ansichten in der Sprache aus dem realen Zusammenhang gerissen sind und darum keine notwendige und ununterbrochene Reihenfolge ergeben. Mit souveräner Hand baut der Dichter sein Werk aus der Fülle des vorhandenen Materials auf. Er braucht nur darauf zu achten, daß in seinem gewollten Sinn, in organischem Wachsen, eine neue Einheit ersteht.

Der vom Dichter vermeinte Gegenstand wird vom Hörer nicht in denselben Ansichten erfaßt, wie sie dem Dichter gegenwärtig waren. Nur das Typische und Wesentliche ist gemeinsam. Unabhängig nämlich von einzelnen besonderen Eigenschaften, die dem Gegenstand in seiner realen Existenz eignen und bei der Wahrnehmung als solche in die Erfahrung eingehen und ihre Verankerung in den Ansichten finden, ist der durch das Wort vermeinte Gegenstand bestimmt durch allgemeine Merkmale, die beim Vollzug durch den Hörer ausgefüllt werden. Was und wie ausgefüllt wird, das freilich hängt ab von der seelischen Weite, Haltung und Beschaffenheit des Aufnehmenden, ist von dem Wort als solchem unabhängig. Andererseits wird durch das Wort die seelische Haltung des Hörers beeinflußt.

Nicht alle von dem Hörer erfahrenen und zur Ergänzung bereitgehaltenen Ansichten werden vollzogen, nicht alle treten in den Strahl der Aufmerksamkeit, die einbezogenen nicht alle gleich stark. Die — bildlich gesprochen — im Hintergrund sich befindenen Ansichten sind aber nicht unwirksam. Sie drängen sich, dem Aufnehmenden unbewußt, mitfärbend ein. Sie strömen mit der Hauptansicht, immer bereit, selbst in den Vordergrund zu treten. Dadurch wird eine innere Spannung und Erregung geschaffen, die von Wichtigkeit ist als natürliche Grundlage einer der Sprache selbst innewohnenden Dramatik. Sie nimmt auf den Hörer einen starken, gefühlsmäßigen Einfluß, kann ihn wenigstens nehmen. Was an Ansichten in der Umgebung des Gegenstandes unwirksam bleibt, beweist eben dadurch, daß es für das lebendige Vergegenwärtigen unerheblich ist und nicht zu dem Schwingkreis des Wortes gehört.

Im Mittelpunkt dieses Schwingkreises steht die aktuelle Ansicht. Um sie herum ist ein phosphoriszierendes Dunkel, in das hinein die bereits aktuell gewesenen Ansichten gesunken sind und in dem überhaupt nicht aktualisierte Ansichten sich befinden. Vor diesem Dunkel leuchtet die aktualisierte Ansicht, den Hintergrund als verstärkenden und zurückstrahlenden Spiegel benutzend.

Die Ansichten brauchen keineswegs visueller Art sein, eine Annahme, wozu das aus dem visuellen Gebiet genommene Wort „Ansicht" vielleicht verleiten könnte. In reichem Maße enthält das Wort akustische und taktuelle Ansichten. Das Vorherrschen einer bestimmten Art von Ansichten in einem literarischen Werk hängt ab von der Wortwahl des Dichters. Es ist z. B. sehr gut möglich, einen Wasserfall in vorwiegend akustischen oder visuellen Ansichten zu schildern. Für das Hörspiel wird es wichtig sein, durch Bevorzugung akustischer Ansichten einem unmittelbaren Worterleben den Weg zu öffnen. Das entspricht am meisten der Eigenart des Hörspiels als einer Gattung, die in der Darstellung allein auf das Wort und akustische Mittel angewiesen ist. Die andern Ansichten-Arten — die nur in der Erinnerung wirksam werden können — werden dadurch befruchtet. Das ist dem Ganzen förderlich.

Der Sachverhalt wird meist durch Ansichten aller drei Arten bestimmt. In die taktuellen Ansichten sind hier auch die Erfahrungen der niederen Sinnesarten einbezogen. Wichtig für das Hörspiel ist, daß durch Ansichten eines Inneren ein Äußeres dargestellt werden kann, unbeschadet der Tatsache, daß ein jedes auch durch Ansichten seiner Art allein ausdrückbar ist.

Je mannigfaltiger nun die Möglichkeiten genutzt werden, die Gegenstände in den verschiedenen Ansichten zu bestimmen, umsomehr wird das Dargestellte an Lebendigkeit, an Abwechslung und an Körperhaftigkeit gewinnen. Dem Aufleuchten und Zurücksinken, dem ständigen Wechsel des Blickpunktes entspringt eine Unruhe, die ebenfalls eine der Dramatik günstige Seelenhaltung des Hörers erzeugt.

Die einzelnen Arten von Ansichten lassen sich gegenseitig zur Unterstützung heranziehen. Es ist z. B. möglich, Akustisches durch Visuelles, Visuelles durch Akustisches oder Taktuelles zu bestimmen. So spricht man von lauten, schreienden Farben, von silbernen Trompetenklängen, von müden Melodien, von kaltem, harten Blick usw. Oder man mischt alle drei Arten von Ansichten durcheinander, wenn man z. B. von einem warmen, rötlichen Ton spricht. Diese Ansichtenmischung und Durchdringung hat ihre Bedeutung darin, daß sie den vermeinten Gegenstand in ein vielfarbiges Licht rückt und ihn deutlicher und interessanter macht. So wird er dem Aufnehmenden näher gebracht, er erregt und drängt sich auf. Mit Sicherheit wird der Hörer in die vom Dichter beabsichtigte Richtung gezwungen.

Jede der Ansichten ergänzt die anderen. Der Erfolg ist ein Überlagern der Unbestimmtheitsstellen der einen Ansicht durch Momente der anderen. Der entworfene Gegenstand wird dadurch plastischer. Der Hörer wird über Unvollkommenheiten hinweggetäuscht. Wenn solche Ansichten vornehmlich bereitgehalten werden, die nicht durch ständigen Gebrauch einen Ton des Gewöhnlichen und Alltäglichen erhalten haben, wird die Aufmerksamkeit gesteigert, die Mitarbeit bereitwilliger, die Erlebnisbreite dichter.

Das Lautmaterial

Wir wenden uns jetzt dem Lautmaterial, dem Wortleib, zu. Er spielt im Hördrama eine besondere Rolle. Außer seiner Funktion als Träger der Bedeutung dient er der Kundgabe. Er ist das, was dem Hörer sinnfällig von außen her gegeben, wodurch ihm die Welt des Spieles aufgebaut wird. Mit ihm verbunden sind bestimmte sprachliche Erscheinungen, die in den Lauteigenschaften begründet sind. Sie sind in ihrer Wirkung nicht rationell zu erfassen, sondern gefühlsmäßig, und stellen sich von selbst und ungezwungen ein.

Den einzelnen Lauten wohnen verschiedene Gefühlswerte inne. Ein a unterscheidet sich von einem u nicht nur durch den objektiven Lautwert und Klang, sondern durch ein begrifflich nicht festzulegendes Moment. Auch die Zusammenstellung der Laute bedingt besondere Eigentümlichkeiten. Namentlich gilt das für Laute, die von sich aus, ganz abgesehen von ihrer Bedeutung, Gegenständlichkeiten auszudrücken versuchen. Dahin gehören z. B. tonmalende Wörter. Außer durch ihren Klang wirken die Laute durch ihre Dauer. (Länge und Kürze). Darin kommt besonders der Unterschied zwischen Selbst- und Mitlauten zum Ausdruck. Eigenartige Wirkungen ergeben sich, wo eine Folge weicher Laute

durch einen harten, helle Laute durch einen dunklen, geschlossene Laute durch einen offenen usw. durchbrochen werden.

Ein wesentliches Wirkungselement der Laute in ihrer Zusammenfügung ist der Rhythmus. Durch dieses „Maßgesetz" einer Folge von betonten und unbetonten Silben ordnet der Dichter die Worttöne auf einen Mittelpunkt hin und erreicht dadurch eine gewaltige Stoßkraft des Satzes. Durch den Rhythmus wird im Hörer ein innerer, gleichgearteter Rhythmus erweckt, der sich in Resonanzwirkung steigert. Diese Tatsache ist stark mitbedingend für den inneren Erregungs- und Bereitschaftszustand, der die Grundlage des Erlebens bildet. Außerdem kann der Rhythmus zur Charakterisierung verwandt werden. Schwerer, gewichtiger Rhythmus kennzeichnet das Autoritäre und Bedeutsame, leichter Rhythmus Freude und Unbeschwertheit, Heiterkeit; drängender Rhythmus kann Jubel und Erlöstheit künden oder auch Erregtheit, Angst usw. Strenger und freier, eindringlicher und schwacher, betonter und nur andeutender Rhythmus ist so verwendbar. Dabei kann nur eine Art des Rhythmus angewandt werden oder eine Mischung der verschiedenen Rhythmen. Das Letztere hat noch wieder besondere Eigentümlichkeiten. Es entsteht eine Art kontrapunktische Gegenwirkung. In einer erregten Situation kann z. B. ein gemäßigter Rhythmus die Selbstbeherrschung versinnbildlichen.

Zu diesen dem Wortleib von vornherein innewohnenden Eigenschaften kommen jene, die durch das Aussprechen bedingt sind. Durch das tonmäßige Erklingen bekommt das Lautliche Lebendigkeit. Die in den Lauten in einem Zustand der Erstarrung vorhandenen Eigenschaften werden wirksam. Sie werden Träger der Erregungen im Sprecher, die sich der Stimme mitteilen. Dadurch erhält der Hörer nicht nur Kenntnis von der seelischen Beschaffenheit im Sprecher, auch körperliche Verhaltungsweisen werden ihm gegenwärtig. Das kann soweit gehen, daß der Hörer aus der Aussprache der Laute viel mehr entnehmen kann als aus der Bedeutung der Wörter, vielleicht sogar das Gegenteil. (Z. B. wenn eine erregte Stimme sagt: Ich bin ganz ruhig!) Die Höhe und die Tiefe des Tones, die Schärfe, Weichheit, Genauigkeit, Nachlässigkeit, Müdheit und Lautheit der Stimme, ihre Gleichmäßigkeit, Zerrissenheit, Gleichgültigkeit, Erregtheit, Mäßigung, Zügellosigkeit: All diese Eigenschaften geben dem Wort bei seiner Aussprache eine besondere Stimmung, die es unter einem bestimmten und gewollten Blickpunkt aufleuchten läßt. (Das „gewollt" verstanden in der Absicht des Dichters.)

Der Wortvollzug im Hörer

Um das im Wort Enthaltene zu erfassen, bedarf das sprachlich Dargestellte des Vollzugs durch den Hörer. Dabei treten verschiedene psychische Vorgänge in Erscheinung. Diese sind zu einem Gewebe verflochten, in dem das Eine durch das Andere bedingt ist. Der primärste Vorgang ist das sinnfällige Wahrnehmen des gesprochenen Wortes durch das Ohr. Durch die psychischen Vorgänge im Hörer werden die Grenzen des eigentlichen Wortwerks überschritten; Die Unbestimmtheitsstellen der Ansichten werden im erforderlichen Maße durch das Gewebe der seelischen Erfahrungen des Hörers ausgefüllt. Die Ansichten treten aus dem Zustande der Bereithaltung in den des lebendigen Erlebens über.

Die Erkenntnisakte, die im Vollzugsvorgang ausgelöst werden, erstrecken sich hauptsächlich auf die begriffliche Erfassung der Wortbedeutungen.

Ferner tritt die „Beziehungstätigkeit" in Kraft. Sie erstreckt sich einmal auf die Einordnung der Worte mit Hilfe der grammatikalischen Kategorien zu Satzsinngehalten, zum andern auf die Verknüpfung des Gesagten mit dem persönlich Erlebten in ständiger Prüfung und Ergänzung. Raum und Zeit, Materie und Geist werden durch sie zusammengeführt und verbunden. Alles wird auf das aktuell Gegenwärtige abgestimmt. Die Beziehungstätigkeit bewirkt die Einheit des Dargestellten. Besondere Bedeutung kommt ihr dadurch zu, daß sie ermöglicht, Seelisches durch Leibliches und umgekehrt Leibliches durch Seelisches zu erfassen. So wird z. B. der Neid oder der Kampf um eine Sache dem Hörer den Wert der Sache verdeutlichen helfen, oder lebhafte Kundgebung der Freude auch den sich Freuenden.

Die Beziehungstätigkeit ist wichtig als Brücke zwischen dem gegenwärtig Aufgenommenen und dem bereits Vergangenen in der Darstellung selbst. Sie ist ein beständiges Reizmittel, das soeben Gehörte zu vergleichen und zu ergänzen durch das ins Unaktuelle Abgesunkene. Darüber hinaus wird auch das nicht ausdrücklich Gesagte auf Grund der Beziehungstätigkeit miterschlossen und mitverstanden.

Die Gesichtspunkte der Zuordnung ergeben sich aus der augenblicklichen seelischen Lage des Aufnehmenden. Neben Daten, die fortgelassen werden, stehen solche, die über das Maß des tatsächlich Erlebten hinaus gesteigert werden. Einzelheiten werden ohne Bedenken verallgemeinert, während Allgemeines durch Verwenden individueller Züge intensiviert wird.

Das einmal zum Bewußtsein Gekommene (in der Wiedererinnerung) verschwindet nicht wieder. Es sinkt zwar aus dem aktuellen Bewußtsein ab in das Unterbewußtsein, aber dort lagert es in Verdichtungen, jederzeit bereit, wieder

in den Brennpunkt des Gegenwartseins zu treten, sobald es, zum Verständnis notwendig, durch Beziehungstätigkeit zurückgerufen wird, um durch einen Hinweis oder durch ein neues Moment etwas schon Bekanntes blitzartig in anderem Lichte zu beleuchten und in seiner Wirksamkeit zu verstärken.

Die Ansichten eines Gegenstandes bringen diesen beim Wortvollzug nicht ganz zur Erscheinung. Sie reißen ihn gewissermaßen aus der sinnlichen Geschlossenheit der Wahrnehmung und geben nur bedeutsame Züge, die zu verbinden und durch Beziehung zu bereichern Aufgabe des Aufnehmenden ist. Sie werden in einen anderen Zusammenhang eingebaut, in den Lebenszusammenhang des Hörers nämlich, und wachsen dadurch zu einer neuen, mindestens ebenso lebendigen Erscheinung zusammen.

Bei längerem Verweilen bei sinnlichen Gegenständen kann erreicht werden, daß ein gewisses Bild zur Ausprägung gelangt. Allerdings: Ob uns ein Gegenstand befriedigt, das hängt nicht davon ab, daß er innerlich anschaubar ist, sondern davon, daß er Gehalt wahren Lebens aufweist und den Eindruck echten Lebens vermittelt. Die Lebensäußerung formt auch eine Erscheinungsweise des Lebens, wobei sich wechselweise Inneres und Äußeres fördert, steigert und ergänzt.

Mit einem inneren Bild allein wäre uns nicht gedient. Wir müßten es im Laufe der Darstellung immer wieder verändern, sodaß am Schluß statt eines klaren, deutlichen und vollständigen Bildes ein verworrenes Gemische von Bildererinnerungen vorhanden wäre. Das Gegenwärtigsein aber kann durch das Hinzutreten neuer Züge nur an Nähe, Kraft und Lebendigkeit gewinnen. Die aus den Ansichten des Werkes entwickelten Vorstellungen schaffen durch die Beziehungstätigkeit eine Einheit der Gegenwart, die zwar nicht mit der realen Wirlichkeit übereinstimmt im Sinne einer Identität, die aber zur Erfassung der Wirklichkeit genügt. Wissen und Bild, verbunden durch Beziehungstätigkeit, bestätigt und bereichert durch Erfahrung, das ist die notwendige Voraussetzung für das Hörspiel. Sie geben dem akustisch Vernommenen Greifbarkeit und Leben, im Hörer erwecken sie Anteilnahme und Mitwerdung.

Innere Nachahmung

Der Vorgang der inneren Nachahmung beruht darauf, daß im Hörer die akustischen Sinneswahrnehmungen im Verein mit den durch sie hervorgerufenen und durch die Erfahrung ausgefüllten Vorstellungen einen Zustand des Miterlebens schaffen, der den Hörer bereit macht, innerlich Anteil zu nehmen

an den dargestellten Bewegungen eines Objektes und an seinen Spannungen und Haltungen im Zustand der Ruhe so, als ob diese Begebnisse sich im eigenen Körper auswirkten. (Z. B. der Rhythmus einer Melodie erfaßt uns, zwingt sogar den Körper, die innerlich wirksamen Spannungskräfte nach außen hin kund zu tun. Oder die Darstellung durch Worte, unterstützt vom Rhythmus usw. zwingt uns zu ähnlichen Vollziehungen.) Allerdings werden wir uns dieser Vorgänge meist nicht bewußt, sie treten unwillkürlich ein.

Aber nicht nur die äußeren Vorgänge und Zustände eines Objektes wirken mitbewegend auf den Organismus ein, fast noch stärker tritt die gleiche Erscheinung ein bei der inneren Nachahmung von psychischen Vorgängen. Die Ursache dafür sind die vom Hörer wirklich wahrgenommenen oder in einer Erinnerung wirksam werdenden Ausdrücke seelischer Haltungen, Zustände und Bewegungen.

Das Innere des Objektes, das wir miterleben, ist nichts anderes als unser eigenes Innere, das wir in das Objekt übertragen nach Maßgabe der an seine Ausdruckhaltungen und Ausdrucksbewegungen gebundenen, durch unsere Erfahrung bestimmten Erlebnisse.

Erst durch Übertragung unseres Lebens in das Materielle hinein wird der Ausdruck des Lebens auch in ihm wirksam. Von einer traurigen Melodie zu sprechen, um ein Beispiel anzuführen, ist völlig abwegig, wenn man die Tonreihe einfach physikalisch nimmt. Erst im Zusammenhange mit der Stimmung und der seelischen Haltung des sie Aufnehmenden erhält sie den Charakter des Traurigen. Ähnlich ist es im Dichtwerk.

Diese inneren Nachahmungen sind von den taktuellen Ansichten, die wir von den Dingen besitzen, weitgehend beeinflußt. Es machen sich da Unterströmungen bemerkbar, die ihren Ursprung in den ersten Spracherlebnisphasen des Menschen haben, wo durch den Tastsinn mehr als durch jeden anderen die Dinge unterschieden und zum Bewußtsein gebracht werden. Diese alten Impulse werden beim Hören wieder wach. Besonders, wenn man, wie im Hörspiel, ganz verinnerlicht ist, nur auf die Stimmen lauscht, die gewissermaßen ihren Lebensraum im eigenen Innern haben.

So wird z. B. das Ragen eines Turmes erst dadurch lebendig, daß wir erfahrene taktuelle Ansichten auf ihn übertragen und so das Leben unseres Körpers dem Turme mitteilen. „Schwindelnde Berghöhe" z. B. ersteht aus einem Zusammenwachsen erlebter visueller Ansichten (die allerdings auf Täuschung beruhen: Die vorüberziehenden Wolken lassen den Berg schwanken!) und erfahrener taktueller Ansichten. (Schwindelgefühle.) Das Unbelebte wird Träger unserer Gefühle und dadurch lebendig. Es überwuchert dabei nicht das Fremde Eigenes, weil das Fremde in Eigenes gewandelt wird.

Die umgekehrte Beeinflussung tritt ein, wenn z. B. ein ragender Turm, ein schwankendes Schiff, eine schwebende Melodie in der Dichtung vergegenwärtigt wird. Durch die Wortkraft werden im Hörer die benannten Vorgänge bezw. diese Spannungen und Haltungen dann ausgelöst.

Ähnlich ist es auch bei psychischen Vorgängen. Die Erkenntnis von Seelenzuständen durch rationelle Zergliederung hat für das Erleben eines Kunstwerkes keine Bedeutung. Denn es kommt nicht auf das theoretische Wissen um die Zustände an, sondern auf ihre lebendige Erfassung, auf das In-einsverwachsen des fremden und eigenen seelischen Seins. Das ist nur möglich, wenn eigenes Seelenleben dem fremden Objekt mitgeteilt wird. Denn Vorgänge und Zustände, für die der Hörer nicht Gleiches oder Ähnliches aus eigener Erfahrung bereithält, werden nicht wirksam. Diese Gegebenheiten bleiben unverständlich und anstatt das Erleben zu fördern, hemmen sie es oder verdecken es durch Gleichgültigkeit.

Erst bei solcher Vertiefung des Erlebnisses treten die inneren Bewegungen ein, die umso stärker sich kundgeben, je fester Ich und Erlebnis miteinander verbunden sind, und die in ihrer nächsten Unmittelbarkeit sich sogar in Körperbewegungen äußern, eine Beobachtung, die man besonders gut an naiv Genießenden (z. B. Kindern) machen kann.

Sehr fördernd für den Hörer ist der Umstand, daß er durch nichts, weder durch Szenerie noch durch Nebenpersonen, noch durch irgendwelche Mimik von der im Vordergrund stehenden und im Affekt sich befindenden Person abgelenkt wird. Und doch wird sein Erleben durch den Mitvollzug der Nebenaffekte in steter Beweglichkeit gehalten, sich in anderer Richtung zu betätigen, mit anderen Personen sich zu vereinen.

Es muß allerdings dabei berücksichtigt werden, daß die einzelnen Gestalten, Gegenstände und Vorgänge dem inneren Miterleben verschieden stark entgegenkommen. Es gibt hemmende und fördernde Momente. Auch die Bereitschaft des Erlebenden muß in Betracht gezogen werden.

Das innere Miterleben wird naturgemäß bei solchen Gegenständen am stärksten sein, mit denen der Hörer übereinstimmt. Irgendwie müssen sich die Neigungen, Interessen, Bedürfnisse, Tendenzen der eigenen gegenwärtigen Seelenhaltung mit dem Mitzuerlebenden verbinden, irgendwie müssen dem Aufnehmenden die fremden Züge wertvoll und bedeutsam erscheinen. Die Stoffe, die im Hörspiel gestaltet werden, müssen in dieser Hinsicht „aktuell" sein. Nur dann können sie im Hörer verstärkt werden. Nur wenn die erworbenen Erfahrungen mit dem zum Erleben Dargebotenen übereinstimmen, kann ein In-eins-setzen vor sich gehen. Richard Kolb kommt von einer anderen Seite her zur ähnlichen Feststellung: „Der Hörer schafft die Personen dem Dichter

nach, in sich, mit seinen eigenen schöpferischen Kräften. Nach seinem Ebenbild, aus der Vielseitigkeit seines Charakters. Denn jeder Mensch trägt alle Eigenschaften der gesamten Menschheit in sich, und nur ihr gegenseitiges Kräfteverhältnis schafft den persönlichen Charakter. Durch das Wort des Dichters vermag der Hörer dieses Kräfteverhältnis zu verschieben und aus den einzelnen Elementen seines Charakters zu gestalten und nachzuformen“ [1]). Allerdings muß man die Einschränkung machen, daß der Einzelne nicht alle Anlagen besitzt. Sonst wäre sein Erlebnisfeld unbegrenzt. Das ist es in Wirklichkeit nicht. Für jeden gibt es wesensfremde Dinge, in die sich hineizufühlen ihm unmöglich ist. Hier zeigt es sich deutlich, wie die Bedingtheit des Menschen durch das Bluterbe auch auf künstlerischem Gebiet Grenzen zieht. Es ist darum gerechtfertigt, wenn Bronnen vom Hörspiel einen besonderen völkischen Charakter fordert.

Hörspiel und Schauspiel

Die Erfassung eines auf der Bühne dargestellten Schauspiels ist bestimmt wie jede Erfassung eines Dichtwerkes durch das Erlebnis.

Das Eigentümliche der Bühnendarstellung beruht darin, daß die im Text des Dramas nicht oder nur in beschränktem Maße (durch die Anmerkungen szenischer Art) gegebenen, äußeren Vorgänge und Zustände durch die Inszenierung sichtbar gemacht werden. Die Ansichten der Zustände und Personen und der sie in Beziehung setzenden Vorgänge, die der Dichter im Drama direkt durch ihre Nennung oder indirekt durch ihr Mitbedingtsein niedergelegt hat, werden durch die Leistungen des Regisseurs und Schauspielers zur sinnfällig körperlichen Erscheinung gebracht.

Der Spielleiter wird durch tiefe Sichversenkung in das Drama versuchen müssen, das vom Dichter Gewollte herauszufinden. Seine Auslegung wird in den seltensten Fällen eine ideale sein, d. h. ganz das zu erstrebende Ziel erreichen. Die Ansichten des Spielleiters von den Dingen sind eben andere als die des Dichters, wie denn auch seine Erfahrung auf ganz anderen Erlebnissen beruht. Darum sind auch die Aufführungen zweier verschiedener Spielleiter, wenn beide dasselbe Stück herausbringen, verschieden.

Der Theaterbesucher nimmt im allgemeinen die vom Regisseur erschauten und auf die Bühne gestellten Formen als die Verkörperung des Dichtwerks hin. Es ist aber durchaus möglich, daß sich in dem einen oder anderen etwas gegen eine solche Auffassung und Gestaltung sträubt, weil sie nicht mit seinen Ansichten übereinstimmt. Daraus stammt die Kritik und darin findet sie ihre

[1]) Kolb, Horoskop des Hörspiels. S. 54.

Berechtigung. Dem naiven Zuschauer ist es an sich gleichgültig, ob sich die vom Spielleiter verwirklichten Ansichten mit denen des Dichters decken. Ihm kommt der Unterschied gar nicht zum Bewußtsein, und darum ist er für ihn bedeutungslos.

Im Hörspiel dagegen ist jeder Mann sein eigener Spielleiter. Mit Hilfe und nach Maßgabe seiner Erfahrung formt er die Gestalten und Schauplätze, indem er die bereitgehaltenen Ansichten aktualisiert; er läßt sie nicht mit fremdem Leben füllen, sondern aus Eigenem schöpfend erreicht er eine viel tiefere, innigere, lebendigere Art des Erlebnisses. Zwar wird er nicht eine gleich greifbare und anschauliche Verdichtung *vor sich* haben wie im Theater, aber dafür eine umso lebendigere *in sich*.

Der Hörer eines Hörspiels muß auch die Leistung des *Schauspielers* zum größten Teile selbst vollbringen. Wenig nur ist es, was durch die akustischen Daten an körperlicher Darstellung unmittelbar gewonnen werden kann. Genau so wie der Schauspieler für sich aus dem Studium seiner Rolle die angemessene, körperliche Darstellungsmöglichkeit erkannte und herauskristallisierte, so muß der Hörer versuchen, sich das Äußere zu vergegenwärtigen. Er muß die Sachverhalte des Textes mit Hilfe der bereit gehaltenen Ansichten in der Vorstellung und Phantasie beseelen und verlebendigen.

Man wird bei dieser Forderung auf verschiedene Schwierigkeiten stoßen. Vor allem wird mit Recht eingewandt werden, unmöglich könne jeder Mensch im Verfolg der inneren Vorgänge auch ein genaues Bild der äußeren gewinnen. Grundsätzlich ist das garnicht erforderlich. Zur Erfassung des dramatischen Geschehens genügt die Vergegenwärtigung des dramatischen Lebens. Dieses ist aber durchaus nicht an die sichtbare, körperliche (also Bühnen-) Darstellung gebunden; wenn auch betont werden muß, daß darin eine wertvolle Unterstützung ersteht.

Es kommt auf die *Seelenbewegung* an, auf ihr Werden und auf ihre Wirkung wiederum auf das seelische Verhalten. Das Tun als solches ist nur bedeutungsvoll als letztmögliche Verdichtung des Willens. Das Seelische aber wird mitgeteilt durch das Wort. Was hier schwerer ins Gewicht fällt ist allein die Tatsache, daß die Mimik des Schauspielers Seelisches unmittelbar, ohne an das Wort gebunden zu sein, zum Ausdruck bringen kann. Darauf muß das Hörspiel verzichten. Der Mangel aber wird ausgeglichen durch eine feinere Farbengebung der Sprache, die aufzufassen das Ohr bald gewöhnt ist. Außerdem ist der Darstellungswert der Mimik begrenzt, 1. durch die Unmöglichkeit, *alle* seelischen Verhaltungsweisen körperlich auszudrücken, 2. durch die Übereinstimmung gleicher Formen der Mimik zur Verdeutlichung verschiedener seelischer Haltungen.

Das leidenschaftlich bewegte Innere in höchster Willensverdichtung zur vollen Gegenwärtigkeit zu bringen, im Kampf mannigfaltigster Mächte, die ganz verschieden organisiert auftreten können, (als Spieler und Gegenspieler, als Mensch und Schicksal, als Mensch und Natur, als zwei Seelenhaltungen des Menschen), das ist das eigentlich Dramatische.

Solche Forderungen zu erfüllen, ist das Hörspiel durchaus imstande. Dabei ist es durchaus möglich, daß ein Drama funkwirksam ist, ohne auf der Bühne zu gefallen und umgekehrt. Dadurch ist weiter nichts bewiesen, als daß Funk und Theater auf verschiedenen Grundlagen aufbauen und nach anderen Gesetzen arbeiten, daß die Darstellung des Dramatischen jeweils verschieden sein kann; aber nicht, daß entweder Funk oder Theater Dramatisches nicht darstellen könnten. Das Theater hat nur die längere Erfahrung und allgemeine Anerkennung für sich. Das aber will im Grunde wenig sagen.

Ferner ist dem oben gemachten Einwand entgegen zu halten, daß es im Hörspiel nicht erforderlich ist, eine so deutliche Vergegenwärtigung körperlicher Gegebenheiten für den Hörer zu gewinnen, wie das für den Schauspieler bezw. Zuschauer notwendig ist. Dem Hörer genügt es, wenn sein Erleben stark genug ist, um ihm an den Vorgängen lebendigen Anteil zu geben. Er bedarf dazu keiner Bewußtwerdung im Sinne einer Anschaulichkeit, wie sie für den Schauspieler notwendig ist. Der Hörer will ja das in der Phantasie Herausgearbeitete nicht wieder gestalten. Er will nur erleben, was sich da abspielt. Wie weit sein Phantasieschaffen eine Anschaulichkeit mit sich bringt, hängt ab von dem Bedürfnis zur Anschaulichkeit. Wie auch im alltäglichen Leben nicht immer das scharf Gesehene, bestimmt Umrissene und deutlich Wahrgenommene die größere Wirkung hat, so rührt auch die künstlerische Darstellung, die nicht den Schein des allzu Klaren und Genauen an sich hat, heftiger an die Seele des Menschen. Durch den Einfluß des Unbestimmten wird der Mensch verhindert, eine entschiedene Haltung einzunehmen und gezwungen, immer in einem Zustand der Unbestimmtheit und Beweglichkeit zu verharren.

Endlich könnte man einwerfen, daß der Hörer nicht die notwendige Zeit zur Verfügung habe wie der Schauspieler, um sich in das Verhalten seiner Personen einzuleben. Dem ist zu erwidern, daß im Hörspiel nicht nur eine rein phantasiemäßige Darstellung Platz hat, sondern neben ihr eine sinnfällige. Diese erleichtert dem Hörer die Mitarbeit wesentlich.

Wenn dem Schauspieler als seine drei Kunstmittel Mimik, Geste und Stimme zugebilligt werden, so fallen wegen der Unsichtbarkeit die beiden ersten im Hörspiel weg. Aber im Verfolg unserer Ansicht, daß nämlich das Drama keineswegs an sichtbare Darstellung gebunden ist, fällt diese Tatsache nur insofern ins Gewicht, als dem Hörer zwei wichtige Hilfsmittel verloren gehen.

Aber noch bleibt die Stimme. Und es ist überraschend, welche Macht seelischen Ausdrucks der menschlichen Stimme innewohnt. Die Bühne lenkt durch ihre verschiedenen Mittel der Gestaltung, die vielfach glänzender und lauter sind als die der Stimme, von deren Verdeutlichungsmöglichkeiten ab. Wenn aber im Hörspiel alles auf den Klang ankommt, ob zart, ob hart, weich oder rauh, scharf oder gewinnend, ablehnend oder zweifelnd, schmeichelnd oder herb, bitter oder verletzend, dann erkennt man auf einmal die wunderbare Kraft des gesprochenen Wortes. Das Ohr lernt unterscheiden zwischen Verschattungen derselben Klangrichtungen: Der freundliche Ton z. B. ist in sich aufspaltbar und an gewissen Klangtrübungen merkt man genau, ob herablassendes Wohlwollen, liebende Zuneigung, Mütterlichkeit, Kollegialität, Abweisung, Freundschaft, Neid, Furcht, Haß den Grund bilden, auf dessen Oberfläche der Schein freundlichen Wesens ruht. Dieser Klang der Stimme ist für das Begriffliche nur nachbedeutend, aber für die Ausfüllung mit Leben sehr wichtig.

Endlich ist dem oben gemachten Einwand noch zu entgegnen: Es kommt für den Hörer gar nicht darauf an, daß er eine wohlausgefüllte Anschauung hat von dem, was sich im Hörspiel abspielt. Ihm genügt die Nähe des Geschehens, die ihn mitreißt und ihm die Möglichkeit gibt, sich ganz hineinzuversenken, fast bis zum Verlieren und zur Aufgabe seines Ich. So lebt er mit den Gestalten des Spiels, die nicht von ihm durch irgendwelche Hemmnisse räumlicher Art getrennt sind. Er ist bei ihnen, sie sind bei ihm, so menschlich und nah, daß in Augenblicken besonderer Wucht er sich ganz mit dem Vernommenen und mit den sprechenden Gestalten identifizieren mag.

Außerordentlich bedeutungsvoll setzt hier die urmenschliche Kraft der inneren Mitwerdung, „des mimischen Triebes", ein. Sie ist es, die aus dem ruhig Genießenden und Betrachtenden den selbsttätigen, leidenschaftlichen Mitspieler macht. Den Nurhörer befreit kein Schauspieler von diesem Schöpfersein, er ist viel stärker gebunden als etwa der Zuschauer. So wird dem Erlebenden fremder Leiden und Freuden dies Schicksal innerlich zu eigen, es bringt die Wirkungen hervor, abgeschwächt allerdings, als wäre es statt eines künstlich erregten Miterlebens ein reales Erleben. Die innere Nachahmung ist beim Nurhörer in viel intensiverer Tätigkeit. Sowohl Theater als Film trennen Zuschauer und Spiel, das Hörspiel vereinigt und verbindet, aktiviert und zieht den ganzen Menschen hinein. Es vermischt Illusion mit realen Vorgängen, Phantasie und Sinneswahrnehmung, Fremdes und Eigenes zu neuem, eigenartig organisierten Leben. Die Möglichkeit im Hörspiel in größerem Maße selbstschöpferisch wirken zu können, erhöht den Reiz der Darbietungen. Innerhalb der vom Dichter gewollten und festgelegten Ordnung bietet sich dem Hörer eine fast unbeschränkte Schaffensfreiheit, um die Geschehnisse in der zuträglichsten Weise zu gestalten und zu erleben.

Das Erlebnis des Hörers vollendet sich in zwei Stufen. Die vorbereitende Stufe umfaßt alles, was außerhalb des Hörers sich befindet: Akustische

Sinneseindrücke, Geräusch, Ton, Musik, Klang. Durch sie wird eine aufnahmebereite Seelenhaltung gebildet, die Wirklichkeit des Geschehens gekennzeichnet, der Vorgang und die Personen in einen Raum gestellt. Das Sprechen, als Äußerung von Menschen, rückt das Geschehen in die Helle des Bewußtseins. Die zweite Stufe umfaßt die sich im Innern des Menschen konstituierenden Gefühle und Empfindungen. Sie verlebendigt, indem sie das in der vorbereitenden Stufe Enthaltene durchleuchtet und durchdringt, es durch den Vollzug und das Mitgehn stärkt und steigert, und so das Erlebte erst zur unmittelbarsten und tiefsten Wirkung bringt.

Außer der Wortwahl des Dichters spielt im Hörspiel die Wortaussprache eine wichtige Rolle. Dadurch wird noch mehr leibliche Teilnahme, noch mehr Wärme erzeugt. Der Hörer wird aus seinem Eigensein herausgerissen und in ein anderes hineingezwungen. Er kann nicht, wie vom Buch, jederzeit aufstehen und beliebig wieder von neuem beginnen, sondern das Hörspiel ist genau wie das Schauspiel in seiner Jetztaufführung etwas Einmaliges, so nie Wiederkehrendes.

Das Hörspiel gestaltet Leben wie das Schauspiel, es besitzt sogar eine größere Aktualität. Weil nämlich der Hörer gewohnt ist, Vorgänge realer Art durch den Rundfunk mitzuerleben, (Übertragungen aller Art) so wird er auch das Hörspiel als eine Übertragung aufzufassen geneigt sein. Das heißt: Das Geschehen des Spiels ist für ihn nicht mehr „gespielt", sondern Wirklichkeit. Besonders bei Stoffen, die aus dem Leben gegriffen sind.

Das Leben ist zu einem Zusammenhang verwoben, in dessen Mittelpunkt der Mensch steht. Jedem Menschen ist ein eigener Lebenszusammenhang zugewiesen, von dem aus und aus dem heraus er alles sieht und beurteilt, in dem ihm auch die Dichtung erfaßbar wird. Will Dichtung eine möglichst große Einflußsphäre gewinnen, dann muß sie so beschaffen sein, daß in ihr gestaltete Lebenszusammenhänge allgemein menschliche Züge tragen. Das besagt nicht, daß sie von der Gestaltung individueller Lebenszusammenhänge absehen müßte. Sie kann das nicht einmal, will sie Fleisch und Blut haben, und nicht zu schemenhaft abstrakter Typik abgleiten. Doch muß der individuelle Zusammenhang genügend Züge tragen, die nicht nur dem einen, gestalteten, Lebenszusammenhang angehören können, sondern jedem andern nicht minder eignen.

Es handelt sich für die Dichtung nicht um verstandesmäßige, sondern um erlebnismäßige Erkenntnis des Lebens und der Welt — soweit überhaupt Erkenntnis gegeben werden soll —, um die Verlebendigung der Lebenszusammenhänge, die Verdeutlichung des Verhältnisses der eigenen Seelenkräfte zu anderen. Es kommt ihr dabei nicht auf eine möglichst getreue Wiedergabe des Vorgefundenen an. Man hat das fälschlich gemeint, indem man nicht

bedachte, daß jede Kunst einen für sich abgeschlossenen Kreis darstellt, in dem ganz andere Kräfte und Gesetze herrschen, als in der Welt der Wirklichkeit. Man denke etwa an die Gestaltung von Raum und Zeit. Die Dichtung zeigt vielmehr die Lebenszusammenhänge auf unter idealem Gesichtspunkt. Sie will gesteigertes Leben geben, vereinfachen und zusammendrängen. Ihr Wesen ist Konzentration. Das gilt in besonderem Maße für das Drama. Einzelne Geschehnisse haben dabei nur in soweit Bedeutung, als sie der Anreiz sind für einen, im Aufnehmenden sich vollziehenden, Prozeß von Lebenszuführung durch ständige Beziehungs- und Vergleichstätigkeit. Diesen Wachstumsprozeß trägt die Erfahrung. Ihn nährt die Phantasie. Aus gegebenen Daten erwachsen neue. Die Einbildungskraft schafft aus der Summe der Erfahrungen andere Formen als schon vorhandene. So wird der Lebenszusammenhang bereichert.

An die Stelle des unmittelbar persönlich Erfahrenen kann auch das mittelbar Erfahrene treten. (Erzähltes, Gelesenes, durch Abbildungen, etwa durch Film oder Malerei, Erfahrenes.) Wenn diese Voraussetzungen nicht gegeben sind, schafft sich der Aufnehmende das zum Verstehen notwendige Äußere nach Analogie der Erfahrungen. Wenn der Dichter von dem „leuchtenden satten Grün der Tropenwälder“ spricht, kann der Hörer, der selbst diese Pracht noch nicht sah, keine echte Vorstellung von diesem Grün haben. Er erlebt aber ein vielfach gesteigertes Grün der heimatlichen Wälder und verspürt so eine vielleicht noch größere Wirkung. Für einen Bewohner der Tropen wird es umgekehrt sehr schwer sein, etwa die Kälte eines nordischen Winters zu erleben. Er wird das ersetzen durch Erleben des ihm größtmöglichsten Kältegrades und so dieselben Wirkungen verspüren können, wie jener, der die nordischen Winter kennt. Darauf aber kommt es an, Echtheit des Erlebens zu erzielen, selbst wenn diese Echtheit nur relativ ist.

Raumgestaltung

Durch das Auftreten von Gestalten, die sich durch das gesprochene Wort als seiend dokumentieren, wird ein primitiver Raum notwendigerweise mitgeschaffen. So teilt sich das innere Verhalten, bis zu einem gewissen Grade auch der körperliche Zustand, der Stimme mit (Sprechen in Erregung, in Erschöpfung, etwa nach einem langen Lauf, usw.). Die Tonformung der Stimme bringt im Hörer gleiche Saiten zum Erklingen, und durch die Mittätigkeit der Erfahrung wird eine räumliche Vorstellung des Sprechenden hervorgerufen. Ist hierfür nicht der beste Beweis jene oft und oft gemachte Erfahrung, daß der Hörer sich vom Sänger oder Sprecher vor dem Mikrophon ein Bild macht, beeinflußt von dem Klang der Stimme, und daß er nachher, wenn ihm zu-

fällig ein Lichtbild des Betreffenden in die Hände gerät, häufig enttäuscht ist?" So habe ich mir den X aber nicht vorgestellt! Der hat doch eine so weiche Stimme!" Das kann man oft genug hören. Durch die Stimme wird tatsächlich eine körperliche und damit auch eine räumliche Vorstellung von dem Träger der Stimme geschaffen. Der Grund hierfür liegt in der Erfahrung, die im Unterbewußtsein fortdauert und aus ihm sich ergänzt.

Gleichermaßen wie einen visuellen „ersten Eindruck" gibt es einen ersten Eindruck durch Vermittlung der Stimme bezw. des Ohres. (Akustischer Eindruck.) Das durch die Stimme geschaffene Raumbild füllt den Hörer ganz aus. Er kann sich nicht davon frei machen. So wird in ihm ein Raumgefühl geschaffen. Genau so wie der Mensch das Abstrakte nicht rein abstrakt, sondern nur in einer sinnlichen Hülle sich vorstellen kann, so kann er eine Stimme nicht aufnehmen, ohne sie sofort in einen körperlichen und räumlichen Zusammenhang zu stellen.

Auch bei dem Vorstellen ruhiger oder bewegter Formen geht die bestimmte räumliche Haltung und Stellung des vorgestellten Objektes mit in das Erleben ein. Das ist ein unschätzbarer Vorteil, der die realen visuellen Ansichten in dem zur Erfassung des Werkes erforderlichen Maße ersetzt. Durch die Bindung der Seele an den Leib und durch die teilweise Äußerung des Seelischen durch das Leibliche ist das Seelische mittelbar an den Raum gebunden und vorstellbar nur im Raum.

Die Raumgestaltung im Hörspiel ist verschieden.

Zunächst ist es möglich, durch die Änderung der akustischen Verhältnisse, die sich in dem Klang der Stimme vernehmbar machen läßt, verschiedene Räume darzustellen. Je mehr oder je weniger die Schallwellen abgedämpft werden, ein umso abgewandelteres Raumgefühl gewinnt der Hörer. Man kann auf diese Weise — die Funkerfahrung lehrt das — unterschiedlich machen große, kleine und kleinste Räume, weite und enge, niedrige und hohe. Man kann den Eindruck eines weiten Saales und einer engen Zelle darstellen. Ein Gewölbe klingt in seiner dumpfen Tonfülligkeit anders als ein gewöhnliches Zimmer oder ein freier Raum. Durch verschiedene Dämpfung kann man sogar einen freien und einen geschlossenen Raum gleichzeitig zur Darstellung bringen, wie das öfter in dem Hörspiel „Station D im Eismeer" geschieht. Wichtig sind auch die verschiedenen Lautstärken vor dem Mikrophon. Ein Näher und Ferner lassen sich auf diese Art sehr charakteristisch herausheben. Auch kann durch Änderung der Sprechstärke der Standortwechsel, ja unter günstigen Umständen ein Szenenwechsel verdeutlicht werden. Was der Dichter mit dem bloßen Mittel des Wortes hier nicht erreichen kann, muß der Spielleiter ergänzen. Hier bietet sich für ihn ein weites und wichtiges Gebiet der Arbeitsmöglichkeit. Ein weiteres Hilfsmittel der Raumgestaltung ist die Ge-

räuschkulisse. Unter diesem bezeichnenden Ausdruck, halb der Theatersprache entlehnt, versteht man die Schilderung und Darstellung eines Raumes oder Raumausschnittes einer bestimmten Umwelt durch Geräusche, Klänge oder sonstige, für diesen Raum charakteristische Merkmale akustischer Art. So wird die Straße dargestellt mit dem Lärm der Wagen, der Autohupen, der Menschen usw. Der Maschinenraum, der fahrende Zug, das Büro mit den rasselnden Schreibmaschinen, das Meer, der Sturm jeweils mit den typischen Geräuschen. Auch hier ist aber festzustellen, daß damit keineswegs ein individuell bestimmter Raum gekennzeichnet, sondern nur das Typische gegeben werden kann, dem Hörer aber überlassen bleibt, aus dem Schatz seiner Erfahrung auszufüllen und zu begrenzen.

Umso sicherer gewinnt der Hörer dann das Gefühl für den Raum, das als Voraussetzung für ein lebendiges Mitgehn von der größten Bedeutung ist. Dem Funkregisseur wird es also in erster Linie darauf ankommen müssen, dem Hörer diesen Prozeß der Raumschaffung möglichst zu erleichtern, d. h. er muß eine möglichst greifbare und zwingende Raumgestaltung bieten. Wird das erreicht, so wird der Verzicht auf das Schauen dem Hörer keinen allzu großen Verlust bedeuten. Nötig ist nur, daß er sich sicher fühlt. Er muß wissen, worauf er sich richten soll.

Noch aus einem anderen Grunde ist die Raumgestaltung im Hörspiel von Bedeutung. Sie weist dem Geschehen, seinem Ablauf und seinen Trägern eine gewisse Ordnung zu, untereinander und aufeinander hin, wie sie umgekehrt dem Hörer die Richtung auf das Geschehene gibt. Man darf auch nicht übersehen, welche Stütze das Raumgefühl des Hörers für das Vorstellen bezw. das Bilderinnern bildet. (Nicht ohne Grund verwendet auch die epische Dichtung viel Mühe darauf, dem Leser den Schauplatz des Geschehens deutlich zu machen. Die Lyrik kann darauf leichter verzichten, weil ihr Gegenstand allein der Mensch und seine Seelenhaltung ist.) Dem Hörspieldichter fehlt die Möglichkeit einer breiten epischen Darstellung, er muß aber trotzdem das äußere Geschehen mitdarstellen. Die akustische Gestaltung des Raumes erleichtert dem Aufnehmenden das Verständnis und fördert dadurch das Erleben. Je raumverwachsener, umso greifbarer, umso echter, umso näher, umso lebendiger. Umgekehrt trägt auch das Wachsen des Erlebnisses zur Stärkung des Raumgefühls bei. Eins ergänzt und bedingt das andere.

Alle Raumgestaltung im Hörspiel kann nur andeutend sein. Sie bedarf der Ergänzung durch die Phantasie des Hörers. Der Bühnenraum hat für den Zuschauer Realität, wenn er auch idealisiert ist. Im Hörspiel gibt es einen Raum nur in der Vorstellung, und es kommt alles darauf an, diese Raumvorstellung möglichst greifbar zu gestalten. Gestalten ohne Raum gibt es für den Menschen nicht. Losgelöst von jeder Voraussetzung des Geschehens, des Sichbewegens im Raum, hingen die Gestalten in der Luft, sie könnten

nicht handelnd auftreten. Die Möglichkeit, Handlung darzustellen entfiele und damit auch die Möglichkeit eines dramatischen Hörspiels. Erst die Verhaftung mit dem Raum verleiht der gehörten Stimme Körperlichkeit und damit ein eigenes Sein. Dieses Moment scheint von Kolb nicht genügend beachtet worden zu sein, sonst hätte er nicht die These von der reinen Wortenergie aufstellen können, die als Kundgabe des Absoluten ihm die höchste Vollendung des Hörspiels zu sein dünkt. Zum Vergleich sei die „Stimme aus dem Hintergrund" auf der Bühne herangezogen. Obwohl sie bewußt des Körpers beraubt ist (Stimme Gottes oder des Todes usw.), wird sie vom Zuschauer beim Erklingen sogleich mit einem Körper versehen. Die Stimme ist eben immer Träger einer Körperlichkeit und raumverhaftet.

Wenn im Hörspiel zugleich mit dem Seelischen Körperliches zur Darstellung gelangt, so muß man bedenken, daß es, abgesehen von dem, was in der akustischen Darstellung unmittelbar zum Ausdruck gelangt, durch Beziehungstätigkeit erschlossen werden muß. Darum muß die Verwendung äußeren Geschehens sehr sparsam gehandhabt werden. Soweit es sich nicht leicht mit der seelischen Darstellung zusammen ergibt, ist nur das unumgänglich Notwendige zu gestalten. „Es ist ein Verlangen, das unsere Kräfte übersteigt, wenn wir mit dem Ohr der inneren Handlung folgen und zugleich mit demselben Organ das stoffliche Geschehen erfassen sollen . . . Alle unsere Anschauungen von Ort, Zeit, Umwelt und Aussehen der Personen müssen aus dem inneren Zusammenhang des Hörspiels hervorgehen, da wir nur auf diese Weise die richtige Vorstellung von den Dingen unbewußt organisch und zwangsläufig, also mit müheloser Selbstverständlichkeit gewinnen können." So urteilt Kolb im Horoskop. (S. 23. 3.)

Das Hörspiel muß sich also darauf beschränken, zum größten Teil innere Handlung zu geben. Soweit damit eine Kenntnis der äußeren Vorgänge notwendig ist, muß sie von selbst und ohne Zwang eintreten. „Das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen als die Menschen in Bewegung zu zeigen." Diese Kolb'sche Formel scheint uns das ausgezeichnet wiederzugeben. Auch was die Bühne bietet an äußerer Handlung und an Szenerie, dient nur — sollte es wenigstens in strenger künstlerischer Disziplin — der Verdeutlichung seelischen Geschehens. Wo das Äußere um seiner selbst willen da ist, geschieht das zum Nachteil der inneren Handlung und damit zum Nachteil der Dramatik. Alle Szenerie darf nicht mehr beanspruchen, als Hilfe der Erfassung zu sein. Daher ist es auch ganz zu verurteilen, wenn Hörspieldichter glauben, durch eine breite eingefügte Epik das Hörspiel besonders belebend und interessant machen zu müssen. Wir sehen darin nichts weiter als eine hemmende Belastung des Hörers zu Ungunsten der Dramatik.

Die Ebene des Geschehens im Hörspiel ist dadurch charakterisiert, daß nur die durch die inneren Vorgänge hervorgerufenen Vorstellungen des Äußeren

dem Hörer gegenwärtig sein müssen. Alles andere ist nebensächlich, ja schädlich. Was trotzdem gefordert wird an Äußerem, hemmt die Klarheit und Durchsichtigkeit des Spiels und Aufnahmemöglichkeit des Hörers. Daraus ergeben sich drei Forderungen:

1. Die Handlung des Hörspiels muß mit äußerster Straffheit geführt werden.
2. Die szenische Gestaltung muß gleichermaßen knapp gehalten sein.
3. Der Schwerpunkt muß auf den seelischen Spannungen und ihrem Werden ruhn.

Nur wenn die äußere Handlung kein Eigenleben führt und für sich verlangt, sondern wenn ihr ganzes Bestreben darauf geht, die innere Handlung zu unterstützen, hat sie Berechtigung im Hörspiel. Freilich muß auch im Hörspiel die innere Handlung im mäßig bedachten Äußeren sozusagen das Gerippe finden, als Merkstein und Stütze der Entwicklung. Umgekehrt ist festzuhalten, daß eine mit allen Spannungen dramatischen Lebens erfüllte innere Handlung eine Vergegenwärtigung des Äußeren von selbst erbringt. Man darf dabei unter äußerer Handlung im Hörspiel keineswegs eine wüste, mit allem Möglichen beladene Szenerie verstehen. Dann träte leicht der Fall ein — wie er auf der Bühne in der Revue tatsächlich eingetreten ist — daß die Aufmerksamkeit des Hörers von dem eigentlichen Geschehen weg und auf Nebensächliches gelenkt würde.

Die gesteigerte Konzentration, der der Hörer gegenüber dem Zuschauer bedarf, ist keine Hemmung, notwendiges Äußeres zu erfassen. Im Gegenteil: Durch die vertiefte Anteilnahme gewinnt die Vergegenwärtigung des dramatischen Lebens an Eindringlichkeit. Die größere Intensität hinwiederum ist die Grundlage des Gegenwartwerdens, ist die beste Voraussetzung und der dauernde Anreiz für ein wirkliches Miterleben und Mitgestalten.

Dem Hörer bleibt keine Wahl: Entweder er gibt sich mit angestrengter Aufmerksamkeit dem Geschehen hin und kommt dann zu einem außerordentlich tiefen und reichen dramatischen Erleben, oder aber er schaltet sich aus. Wenn man oft genug hören kann, daß er das letztere vorgezogen hat, so ist das entweder der Beweis für die Funkungeeignetheit des Stoffes oder für eine schlechte Inszenierung oder aber für die geistige Undisziplinierthеit, Faulheit und Abneigung gegen Konzentration auf Seiten des Hörers. Keineswegs aber ist das ein Beweis für die Unmöglichkeit eines dramatischen Hörspiels.

Das dramatische Hörspiel wird niemals ein reines Unterhaltungsstück sein können, sondern verlangt angestrengte, schöpferische Mitarbeit. Das ist in der Programmbildung zu berücksichtigen. Es dürfen nicht zuviele Hörspiele angesetzt werden. Sonst verliert der Hörer, der die geforderte Arbeit

nicht zu häufig leisten kann und will, das Interesse. Was ihm eigentlich zum Genuß sein sollte, wird ihm zur Qual. Das Hörspiel wirbt sich auf diese Art keine Freunde. Ganz abgesehen aber davon, liegt die Gefahr nahe, daß eine zu häufige Hörspielsendung die Kraft des Wortes verflachte und zerspräche, da ohne Zweifel die genügende Vorbereitung im Sendehaus fehlen müßte. (Auch heute hört man häufig darüber Klagen führen, daß die Sendungen nicht mit entsprechendem Eifer und Ernst vorbereitet würden. Tatsächlich stehen längst nicht alle Hörspiele sendetechnisch auf der gleichen Höhe.) Es träte dann leicht der Fall ein, daß das Wort verklänge, ohne die beabsichtigte Wirkung erreicht zu haben. Da aber der Hörer ganz auf das Wort eingestellt ist, muß eine solche Erscheinung katastrophale Wirkungen haben.

Der Zuschauer im Theater kann sich von dem eigentlichen Inhalt immer leicht auf die äußere Aufmachung wenden, wenn er unbefriedigt bleibt. Er kann sich auf Kosten des künstlerischen Genusses unterhalten. Das hat schlimme Folgen gezeitigt. Gab man sich doch vor nicht allzu langer Zeit noch der verhängnisvollen Auffassung hin, daß die Ausstattung alles sei. Glänzende, opernhafte Schauaufzüge, verschwenderisch prächtige Szenerien waren an vermöglichen Bühnen an der Tagesordnung. Nach dem, was dem Auge geboten wurde, beurteilte man vielfach in der Kritik Dichter und Bühne, ohne zu bedenken, daß man dadurch in Widerspruch geriet mit dem harten, asketischen Geist des Dramas. Nicht einmal vor dem Zuschauerraum machte man halt. Man versuchte etwa durch Ausgießen von Düften den Zuschauer in die allerbeste Illusion zu versetzen. In Wirklichkeit lenkte man ihn mehr als billig von dem eigentlichen Geschehen ab.

Im Hörspiel hat man Ähnliches versucht. So glaubte der Regisseur durch Beifall klatschendes, im Senderaum anwesendes Publikum das Erleben des Hörers vertiefen zu können. Auch eine Art akustischer Revueform machte sich lange Zeit unangenehm bemerkbar. Ja die „Hörrevue“ galt als eine besonders geschickte Form des Hörspiels. Durch häufigsten Szenenwechsel sucht man den Hörer überall dabeisein zu lassen. Das ging so weit, daß eine Szene nur mehr aus zwei oder drei Sätzen bestand. Vielleicht glaubte man durch eine solche Auflockerung der straffen Einheitlichkeit dem Unbeschränktwaltenden des Hörspiels entgegenzukommen, es besser auszudrücken. Aber gerade der häufige Wechsel zeigt doch die Beschränktheit des Raumes am deutlichsten. Was das Hörspiel fordert, ist die *Unendlichkeit in der Einheitlichkeit, aber nicht in der Mannigfaltigkeit*. Die Verwendbarkeit aller Schauplätze, aller Motive ist gegeben, aber es ist nicht richtig, diese Möglichkeit in jedem einzelnen Spiel restlos ausnutzen zu wollen. Unendlichkeit im Sinne einer völligen Überwindung aller Raumgrenzen: Nur so findet das Streben nach Unbegrenztheit seine höchste Vollendung.

In Wirklichkeit kann kein Hörer einem willkürlichen Schwanken und Herumbalancieren folgen, ohne den Faden zu verlieren. Das Hörspiel ist aus

seinem Wesen heraus, dessen oberstes Gesetz strafffste Disziplin und einfache Linienführung ist, jedem haltlosen Zergleiten von Grund aus entgegengesetzt. Wer glaubt in solcher Art ein Hörspiel schreiben oder senden zu können und zu dürfen, beweist dadurch nur, daß er die einfachsten Gesetze dieser neuen Kunstform nicht kennt, diese Hilflosigkeit aber nicht eingestehen will und darum zu allen nur möglichen Täuschungsmitteln greift. Es gibt genug Hörspiele, die ihres Gegenstandes wegen fesseln können, die aber wirkungslos zerfließen, weil die geschlossene Form fehlt, die es aufnehmen könnte. Mit Recht betont Kolb[1]), daß die „Einheit des Ortes dem Hörspiel ebensowenig schaden könne, wie dem Schauspiel, da sie wesentlich zur Klärung und Heraushebung der inneren Linienführung beitrage". Er beweist das näher an Reinachers Hörspiel „Der Narr mit der Hacke". Kolb schreibt: „Allerdings ist die Einheit des Ortes im Hörspiel nicht so eng zu fassen wie auf der Bühne. Wir können sie vielmehr auch in Reinachers Hörspiel „Der Narr mit der Hacke" finden, obwohl die Handlung auf dem Saumpfade des Granitberges, im Bergdorf, in der Stube des Dorfältesten und im Bergstollen spielt. Die Einheit des Ortes ist in diesem Falle durch die innere und äußere Verbundenheiten der Örtlichkeiten und Menschen mit dem Granitberg gegeben. Die Dorfbewohner sind gezwungen, täglich auf dem Saumpfad ihre Lasttiere zu treiben. Der gefährliche Weg fordert viele Opfer. Der Mönch Doin läßt sich vom Dorfältesten eine Hacke geben und treibt durch den Granit in vierzigjähriger Arbeit einen Stollen. Die Dorfbewohner können nun ungefährdet auf die andere Seite des Berges gelangen. Bewohner, Dorf, Berg und Pfad bilden in der Vorstellung des Hörers eine begriffliche Einheit. Auch die Stube des Bürgermeisters ist bei der Armut der Bewohner, die gleichfalls mit dem Granitboden in ursächlichem Zusammenhang steht, primitiv und daher leicht vorstellbar. Wenn dagegen die Traumszenen unvermittelt in fernem Lande auf dem Schlosse des Ritters Akisuka spielen, so ist damit der innere Zusammenhang des Ortes und damit auch die Geschlossenheit der Handlung zerrissen. (Diese Verlegung ist aber notwendig, damit der Hörer das Motiv für das Tun des Mönches erfährt und damit auch gerechtfertigt.) Der Hörer muß sich erst mühsam und allmählich die Vorstellung des neuen Schauplatzes schaffen, die nicht organisch aus den vorausgehenden Bildern erwächst. Auf der Bühne wird sie beim Öffnen des Vorhanges als etwas Fertiges vor den Zuschauer gestellt. Auch die Zurückverlegung der Szene auf den Ausgangsort macht dem Theater keinerlei Schwierigkeiten, da man durch die Dekoration sofort wieder ins Bild gesetzt wird. Der Hörer aber muß die Vorstellung des Zwischenbildes erst aus seinem Gedächtnis auslöschen und die des früheren Aktes in seiner Phantasie rekonstruieren. Er braucht einige Zeit, um sich in ihr allmählich wieder zurecht zu finden und heimisch zu fühlen." — Und diese wertvolle Zeit geht ihm verloren, zur Einfühlung in das Seelische der Gestalten. Immerhin: Wenn sich jeder Hörspieldichter und jeder Hörspielleiter vor der Abfassung bezw. Sendung eines

---

[1]) Kolb, a. a. O., S. 25 ff.

Hörspiels über alle Fragen, die die szenische und räumliche Gestaltung des Hörspiels betreffen, in so gewissenhafter Weise Rechenschaft gibt wie Kolb in der kritischen Betrachtung des vorliegenden Falles, wird es bald darum besser stehen. Wenn man ihnen auch mit gutem Gewissen etwas mehr Bewegungsfreiheit zugestehen darf, als es bei Kolb geschieht. Es ist wünschenswert zur „Klärung und Heraushebung der inneren Linienführung" einmal, zur Erleichterung des Verständnisses im Hörer zum anderen auf möglichst enge Zusammendrängung des Geschehens hinzuarbeiten. Das erfordert gewaltige dichterische Kraft und Disziplin. Darum sei darauf hingewiesen, daß das dramatische Hörspiel durchaus kein Tummelplatz für Dichter zweiten Grades sein kann und darf. Dem Hörspiel erwächst aus seiner Wirkmöglichkeit auf Ungezählte die Verantwortung, künstlerisch Wertvollstes zu bieten. Der Funk kann erzieherisch wirken, kann weiten Kreisen den Zugang zur deutschen Wortkunst wieder eröffnen, kann aber auch, mißbraucht, die Ungezählten abschrecken und mit Abneigung erfüllen.

Haben wir gute Hörspiele, dann wird auch der sooft gegen den Funk erhobene Vorwurf entfallen, er verbrauche zu viel. Er sei wie ein Moloch, dem ständig Neues in den unersättlichen Rachen geworfen werden müßte, um sein Bedürfnis zu stillen. Er fördere somit nicht die Qualität, sondern ihm komme es auf die Menge an. Ein gutes Hörspiel wird der Hörer mit demselben Genuß ein zweites Mal hören, wie er ein gutes Schauspiel nicht nur einmal besucht. Dazu ist neben gediegenem Inhalt in erster Linie eine Form nötig, deren Gesetz aus dem Wesen des Funks hergeleitet ist, deren Aufbau sich bescheiden in den Grenzen hält, die durch die Einengung der Aufnahmemöglichkeit auf einen Sinn, gezogen sind. Wenn irgendwo, dann bewahrheitet sich hier das Wort, daß erst in der Beschränkung sich der Meister zeige.

Das ist auch die Erklärung dafür, daß die seelisch gehaltenen Stücke den durchschlagendsten Erfolg erzielen. Hier ist eben die szenische Handlung auf ein Mindestmaß des Notwendigen beschränkt. Sie beansprucht keine Selbständigkeit, lenkt nicht ab, sondern gibt nur den Rahmen, in dem das eigentliche Geschehen wirksamer hervortritt. Genannt seien hier die Hörspiele „Schwester Henriette", „Meister Ölze" und „Station D im Eismeer".

Der Wechsel des Schauplatzes ist dann erlaubt, wenn alle Schauplätze durch ein gemeinsames und dem Hörer auffallendes Motiv so eng miteinander verbunden sind, daß der Hörer dem Dichter ohne besondere Anstrengung, ohne Zeitverlust und ohne geistige „Umschaltung" folgen kann. Der Strom des Geschehens muß ohne Unterbrechung immer weiter fließen. Geschieht das, dann wird man einem kleinen Umweg durch episodische Schönheiten nicht ablehnend gegenüberstehen. Denn Einfachheit und Einheitlichkeit bedeutet nicht Nüchternheit oder gar Langeweiligkeit. Wenn ein Schauplatzwechsel notwendig wird, muß die Einheit des Geschehens immer wieder durch Betonung der verbindenden

Motive herausgehoben werden. In alle Szenen müssen sie hineinklingen, wie denn eben im „Narr mit der Hacke“ die Hacke das verbindende Motiv ist. Solche Motive können musikalischer oder seelischer Art sein, können im äußeren Geschehen festgelegt sein wie Geräusche, können aber auch in bestimmten Personen zu finden sein.

Hörer und Hörspieler

Kolb vertritt die Ansicht, nicht der Sprecher vor dem Mikrophon sei die dargestellte Persönlichkeit, sondern ein Teil im Hörer. Die Nebenfiguren und Gegenspieler seien Stimmen seines Herzens oder seines Gewissens [1]). Das scheint uns in dieser Fassung nicht richtig. Richtig ist, daß der Sprecher vor dem Mikrophon so wie er in Wirklichkeit aussieht, ganz versinkt. Er repräsentiert genau wie auch der Schauspieler. Er spielt eben. Der Hörer sieht weder seine Gestik noch seine Mimik. Er hört nur seine Stimme. Aber die Stimme ist hineingestellt in einen Raum, sie bedarf also gleichzeitig als Träger eines Körpers. Diesen Körper empfindet der Hörer notwendig als eine von sich verschiedene und auch getrennte Persönlichkeit. Allerdings ist dies Getrenntsein ganz anders wie im Theater. Hier ist kein deutlicher Trennungsstrich gezogen durch die Rampe, hier sind keine anderen Zuschauer, die immer wieder ins Gedächtnis zurückrufen: Hier ist Theater! Der Hörer im Hörspiel ist so eng mit dem Spieler verbunden, die ganze Handlung ist so an seine eigene Erfahrung geknüpft, daß er wohl in manchen Augenblicken sich mit dem Sprecher identifizieren mag. Am glücklichsten scheint uns dies eigenartige Verhältnis noch so ausgedrückt: Das Geschehen im Hörspiel ist für den Hörer kein Spiel mehr, sondern eine Übertragung der Wirklichkeit, an der er teilnimmt. Er hat keine Hemmungen. Der Mord vor dem Mikrophon, um einmal ein ganz krasses Beispiel anzuführen, ist für den Hörer ein wirklicher Mord. Nichts stört ihn in dieser Illusion. Er kommt nicht in die unangenehme Lage, wenige Minuten später den Ermordeten mit lächelndem Gesicht sich vor dem Vorhang verneigen zu sehen! Was da geschieht, das muß der Hörer glauben. Es gibt nichts, das nachher mit Ironie den Schleier lüftete: „Es tut mir sehr leid, aber Sie sind das Opfer eines Schwindels, eines „Theaters“ geworden.“ Was geschieht, das geschieht mit unaufhaltsamer Konsequenz, geschieht unwiderruflich, geht vorbei wie im gewöhnlichen Leben. Das ist kein Spiel mehr, das ist bitterer Ernst. Wie sollte man auch verstehen: Der Held des Hörspiels, die Stimme des Herzens also, wird ermordet. Was nun? Was soll der Hörer tun? Die Stimme seines Herzens ist tot. Wie soll er sich verhalten, da doch ein Teil seines Ich ermordet wurde? Wem soll er sie erneut zuweisen? Soll er sie bis zum Schluß des

[1]) Kolb: Horoskop des Hörspiels, S. 40.

Spieles ausschalten? Ist nicht die Gefahr sehr groß, daß er den ersten Träger seiner Herzensstimme vergißt im weiteren Ablauf des Geschehens? Ferner bedenke man, daß der Hörer in solcher Zerrissenheit niemals zu einem Genuß des Kunstwerks kommen könnte. Ein gewisser Abstand zu dem Geschehen ist unleugbar vorhanden und auch nötig. Was Kolb ganz richtig empfunden hat und was er nur überspitzt ausdrückt, ist die innige Hingabe des Hörers an das Spiel. Wir wollen auch nicht ableugnen, daß es im Hörspiel manchmal im höchst erreichbaren Grade des Miterlebens zu einer Quasi-Identifizierung des Hörers mit dem Spieler kommt, daß er tatsächlich der Illusion sich hingibt, nun selbst in den Gang des Geschehens einzugreifen. Ein solcher Traum- oder Trancezustand oder wie immer man ihn bezeichnen will, kann naturgemäß nur von kurzer Dauer sein, sonst wäre der Hörer garnicht mehr imstande, den Verlauf des Geschehens abzuwarten. Er müßte notgedrungen nun auch wirklich eingreifen. Ohnmächtig, das nicht tun zu können, würde er verzweifeln. Man sieht, wohin die Verfolgung dieses Gedankens führt. Wenn es auch Personen gibt, die ein derart starkes Miterleben aufbringen können — man vergleiche hierzu manche Vorkommnisse im Kino — so muß doch eine Verallgemeinerung vorsichtig aufgenommen werden, besonders, wenn daraus gewissermaßen eine Kunstregel werden soll. Es muß, scheint uns, darauf hingewiesen werden, daß der Hörer letztlich unterscheidet zwischen sich und dem Sprecher. Wenn er auch dieses Wissen aus dem Bewußtsein für eine gewisse Zeitdauer verlieren kann, es wird sich immer irgendwie auswirken.

Von Stimme des Herzens und Gewissens zu reden ist angebracht, wenn man damit die Verteilung der Sympathie und Antipathie kennzeichnen wollte. In solcher Meinung wäre Kolb ohne weiteres zuzustimmen. Allerdings ist das eine Tatsache, die auch im Theater festzustellen ist, die also nicht dem Hörspiel besonders eignet.

Auch im Hörspiel — das zeigt eine vorurteilsfreie Betrachtung immer wieder — weiß der Hörer sich von dem Handelnden getrennt. Aber er ist viel unmittelbarer dabei, weil diese Trennung nicht so scharf, nicht so konkret greifbar ist wie im Theater. Er ist sozusagen verborgener Zuschauer, ist tatsächlich so etwas wie „Lauscher an der Wand", der mit Herzklopfen die Dinge, die sich drinnen abspielen, verfolgt. Darin liegt gewiß eine Beengung, aber zugleich auch ist darin die unheimliche Macht begründet, die das Hörspiel auszuüben vermag. Was sich abspielt, geht ihn unmittelbar an, insofern nämlich, als er Ähnliches durchaus wirklich erleben könnte. Diese kaum gefühlte Trennung läßt eine leidenschaftlich-innige Teilnahme möglich sein. Die so im Hörer geschaffenen Spannungen sucht er in der inneren Nachahmung zu befreien, was in einem gewissen Sinne als Schein-Identifizierung angesprochen werden könnte. Als Beispiel aus einem anderen Gebiete sei erwähnt die innige Teilnahme und das Dabeisein bei einem Radrennen etwa, wo der Zuschauer mit den Fahrern lebt, mit ihnen in die Kurve geht und in spannenden Situationen auch seine Körperhaltung entsprechend verändert.

In diesem Zusammenhang sei kurz eingegangen auf Kolbs Ansicht von der Stimme „als körperlose Wesenheit und dem Worte als zeugender Kraft“ [1]). Man muß sich darüber klar sein, daß durch das Wort und die Wortzusammenhänge Stoffliches sich nur vermeint zur Darstellung bringen läßt. Der Wortvollzug durch den Aufnehmenden ist eine unbedingte Voraussetzung für das Wirksamwerden des im Wort Fundierten. Durch die wortgestalterische Kraft des Dichters wird dem Aufnehmenden die Möglichkeit gegeben, in seelischen Erlebnissen den Inhalt der Dichtung zu erfassen. Diese seelischen Erlebnisse werden im Hörspiel zum größten Teil durch das Wort ohne Mitwirkung solcher Mittel wie Bühne, Bilder usw. erregt.

Als gemeinsamen Ausgangspunkt für Schauspiel und Hörspiel bezeichnet Kolb das Wort. Dieses ist ihm der unstoffliche Ausdruck von Wille und Gemütsbewegung. Es zeige also die Bewegung im Menschen und damit seinen Charakter. Vom Willen geleitet führe das Wort zur stofflichen Erscheinungsform, zur Tat. Diese sei im Schauspiel die sichtbare szenische Handlung, die in erster Linie in Mimik, Geste und Bewegung der Spieler ihren äußeren Niederschlag finde. Was zur Tatsächlichkeit fehle, füge der Zuschauer durch die Illusion der Wirklichkeit hinzu. Die szenische Handlung im Hörspiel werde infolge der Nichtsichtbarkeit durch die Illusion des Hörers ersetzt.

Dazu ist zu bemerken: Die Illusion des Hörers kann sich nur aufbauen auf der Summe seiner Erfahrung. Was nicht durch Erfahrensein in den geistigen Besitz des Menschen eingegangen ist, — es braucht durchaus nicht jeder Zeit im Strahle des Bewußtseins zu stehen, — das bleibt ihm unvorstellbar und ist daher auch für die Illusion nicht nutzbar.

Eine ungenaue Formulierung Kolbs liegt darin, wenn er sagt, das Wort führe vom Willen geleitet zur Tat. Die Tat ist etwas vom Worte ganz Unabhängiges. Wohl kann das Wort den Willen zur Tat ausdrücken, indessen braucht der Wille dann durchaus nicht realisiert zu werden. Andererseits kann ein Wille zur Tat werden, ohne die Vorstufe des Wortes zu gebrauchen. Richtig ist, daß im Hörspiel die Tat, — abgesehen von verdeutlichenden Geräuschen — nur durch das Wort bezw. durch die vom Wort bestimmte Illusion dargestellt wird.

Aus der Ersetzung der szenischen Handlung im Hörspiel durch die Illusion des Hörers folgert Kolb dann weiter, daß die Szene geradezu primitiv zu gestalten sei, weil der Hörer sich nur einfache Situationen vergegenwärtigen könne. Umso mehr könne der Funk das Immaterielle, das Überpersönliche, das Seelische im Menschen in abstrakter Form oder in Gestalt körperlicher Wesenheiten näher bringen. „Frei von aller äußeren Form — wir verstehen: Ohne Gebundenheit an die Erfahrung — wird das Wort gleich einer Eingebung zur

[1]) Kolb, a. a. O., S. 48 ff.

zeugenden Kraft in uns. Wie durch Intuition plötzlich eine absolute Erkenntnis vor uns steht, die wir erst nachträglich in unseren Denk- und Ideenkreis einpassen und einordnen können, so löst das abstrakte Wort des Hörspieles, gewissermaßen aus dem Unendlichen herausgesprochen, die Vorstellung des Absoluten in uns aus."

Demgegenüber ist festzustellen: Richtig ist es, aus den oben dargelegten Gründen, wenn Kolb eine einfache Szenengestaltung für das Hörspiel fordert. Auch das ist richtig gesehen, daß im Vordergrunde das Überpersönliche, das Allgemein-Menschliche stehen soll. Aber das Überpersönliche bedarf zu seiner Darstellung des Persönlichen, wie denn auch das Seelische trotz allgemeiner Geltung individuelle Prägung erfährt. Die Idee bedarf, um dichterisch, vor allem, um dramatisch wirken zu können, eines Trägers, an dessen Schicksal die Idee aufgezeigt werden kann. Ein bloßer Ideenkampf ist und bleibt auch im Hörspiel blutlos und ohne dramatische Kraft. Nicht erforderlich ist es, daß der Einzelmensch Träger der Idee ist, es kann auch die Gemeinschaft als solcher auftreten. Auch allegorische Figuren können im Hörspiel auftreten und zwar viel besser als im Schauspiel, aber auch sie sind an die Vorstellungskraft des Hörers gebunden, müssen daher räumlich und körperlich sein. Der Auffassung, daß durch abstraktes Wort wie durch eine intuitiv wirkende zeugende Kraft die Vorstellung eines Absoluten ausgelöst werden könne, vermögen wir uns nicht anzuschließen. Das Wort ist zu einer solchen Leistung nicht imstande, wie aus den früher gemachten Beobachtungen hervorgeht. Aber auch der Aufnehmende kann diese Forderung nicht erfüllen. Der Mensch ist in allen Dingen, die ihm greifbar werden sollen, an die Erfahrung gebunden. Soll nur mit abstrakten Begriffen operiert werden, dann kann wohl eine wissenschaftliche Erkenntnis gewonnen, aber nicht Leben gestaltet werden, kann nicht Erlebnis erzeugt werden, das nachgestaltet. Hier endet das Reich der Dichtkunst, und nach unserer Ansicht kann auch durch das Hörspiel die Grenze nicht erweitert werden. Bereitet die Aufnahme eines Hörspiels, das mit sinnlicher Fülle arbeitet, schon erhebliche Schwierigkeiten, so wird das rein geistige Wort niemals imstande sein können, dramatische Konflikte zu gestalten. Die Erfassung eines Absoluten ist dem Menschen ja überhaupt versagt. Bedarf er doch immer des Bildes und des Gleichnisses.

Eine Stimme als „körperlose Wesenheit" ist undenkbar und unvorstellbar. Wo gesprochen wird, ist nach dem Erfahrungszusammenhang auch immer eine Lautquelle gegeben, und diese Lautquelle kann für eine auf das Verständnis hingeordnete Lautfolge nur ein Mensch sein, allenfalls ein Wesen, daß die typisch menschliche Fähigkeit zu sprechen besitzt, sei es von sich aus, oder wir schreiben ihm in Ermangelung genauerer Kenntnisse von seinen Eigenschaften menschliche Wesensart zu und teilen Dinge unserer Kenntnis und Erfahrung menschliches Leben, menschliche Eigenschaften und menschliche Seele zu. Wir sind uns aber dabei bewußt, daß es sich, grob gesprochen, um einen Kunstgriff handelt.

Der Ausdruck vom „zeugenden Wort“ hat doch nur dann einen Sinn, wenn etwas vorhanden ist, mit dem gezeugt werden kann, das befruchtet werden soll. Man könnte das Wort auch vergleichen mit einem Samenkorn, das in sich eine Welt von Leben birgt, das aber nur zur Entwicklung kommen wird, wenn es ausgesät wird. Sämann ist der Sprechende (der Hörspieler bezw. der Dichter), das Saatland der Hörer.

Zusammenfassend muß man sagen:

Mehr als in jeder anderen Dichtung hat das Wort im dramatischen Hörspiel die Aufgabe, „zeugende Kraft“ zu sein. Aber nicht in der Abstraktion kann diese schöpferische Kraft zum Ausdruck kommen, im Gegenteil: sein Bestreben muß darauf gerichtet sein, starke, lebendige Gegenständlichkeit zu formen. Das ergibt sich daraus, daß eine dramatische Handlung nicht aus bleichen Schemen und Schatten gestaltet werden kann. Sie erfordert als ihre Träger Menschen von Fleisch und Blut. Es brauchen diese Träger nicht sichtbar zu sein, sie können auch in der Vorstellung nachgestaltet werden. Notwendig ist nur, daß der Hörer den Eindruck der Echtheit und des Lebendigen hat. Auch das Schauspiel kann nicht alles dramatische Geschehen verkörpern. Es muß sich darauf beschränken, äußeres Geschehen zu geben als Ausdruck des Innern, das den Kern des Dramatischen ausmacht. Im Hörspiel erfaßt der Hörer die Gestalten nur in der Vorstellung. Diese Vorstellung wird aber durch die sinnfälligen akustischen Daten in den Bereich des Tatsächlichen hineingezogen. Die Träger des Geschehens werden durch das Wort und durch die Aussprache in den Raum hineingestellt. Als Raumverhaftete existieren sie außerhalb des Ich des Aufnehmenden. Eine völlige Einswerdung kommt daher nicht in Frage. Die Erfahrung des Hörers gibt der vom Spieler geäußerten seelischen Stimmung die körperliche Seite, wie umgekehrt andere Künste durch Körperhaltungen Seelisches offenbaren.

Kolbs Formulierung wird auch nicht konsequent weitergeführt. „Das Wort zielt in den Ursprung oder die Auflösung alles Stofflichen, enthält die ewigen Gesetze und umfaßt Anfang und Ende. Hier hören die Begriffe auf, und nur mehr der Dichter hat das Wort. Keine Person, Figur oder Wesenheit spricht mehr zu uns, sondern nur noch das Wort an sich, intuitiv geformt.“ Dieser Satz zu Ende geführt, würde die Auflösung der Sprache bedeuten und in der Musik enden. Nur mehr der Klang bliebe. Aber das Lautliche allein genügt nicht für eine Dichtung. In der Musik hören Begriffe auf und die Vorstellungen sind hinfällig geworden. Wir empfinden die Energie der Töne als Ausdruck gefühlsmäßiger Vollkommenheit. Was die Doppelnatur des Wortes als geistiges und sinnliches Gebilde unmöglich macht, ein nur gefühlsmäßiges Hingeben, ein triebhaftes Erleben und Erhöhtwerden, das ist der Musik eigen als ihre eigentliche Wirkungsweise.

Daß die im obigen dargelegte Betrachtungsweise Kolbs übersteigert ist, geht auch wohl daraus hervor, daß er sogar die Geräuschkulisse dem Reiche des Immateriellen zuweist.

Die Reiherjäger

Günter Weisenborn betitelt sein Hörspiel „Chornovelle mit Dialogen für Rundfunk". Diese eigentümliche Bezeichnung findet ihren Grund darin, daß der Inhalt des Stückes neben den eigentlichen Trägern der Handlung einen Chor aufweist, der die Handlung schildernd begleitet. Seine Aufgabe ist es, den Fortgang der Handlung zu berichten und die Seelenstimmungen der einzelnen Personen, deren Aussehen und Verhalten und endlich die Landschaft zu schildern. Die Verwendung des Chores ist uns Anlaß näher auf das Stück einzugehen.

Die Aufgaben des Chores

In einer Vorbemerkung schreibt der Verfasser vom Chor: „Der Chor ist als Vorleser gedacht und besteht aus zwei bis höchstens fünf jungen Stimmen: eine Maßnahme, die dazu dient, die Stimme des Vorlesers von den Stimmen der Handlungsträger scharf zu trennen."

Textmäßig weist die Chorpartie ein knappes Drittel des Gesamttextes auf. ⅔ gehören den Dialogszenen.

Welchen Zweck erfüllen nun die Chorpartien? Wichtig erscheint zunächst die Tatsache, daß das Stück nicht vom Chore eingeleitet wird. Der Dichter versucht vielmehr, dramatisch zu beginnen, mit einer echt funkisch empfundenen Szene. Durch den Rundfunk wird eine Modenschau übertragen. Diese wird abgelöst durch Übertragung einer Unterhaltungsmusik, in die hinein Stimmen sprechen, die über die soeben gehörte Modenschau sich unterhalten. Die Unterhaltung geht über in einen Büroraum, akustisch verdeutlicht durch typische Bürogeräusche wie Schreibmaschine, Diktat-Ton der Sprechenden, Telephon usw. In dem Büro des Modehauses werden sofort die nötigen Schritte eingeleitet, um die neue Mode vorzubereiten. Dann wieder Umschaltung auf das Hotel. Wieder Gespräche über die Mode und Musik. Abermals Übergehen der Szene in den Büroraum. Der Text des Bestellungsprogramms an den Agenten Mister Fitch wird aufgesetzt. Das Postamt wird angerufen: „Hallo, bitte Aufnahme,

Telegramm Transradio, für Rio de Janeiro.“ Das Telegramm wird durchgegeben, man hört das Tacken der Morsezeichen.

Die zweite Szene beginnt mit dem Chor. Er schildert den Weg, den das Telegramm nimmt, da es über den Ozean gefunkt wird. Wie es am Rande des Urwalds ankommt und dort eine zersprungene Glocke anschlägt. Dann eine junge Stimme: Ein Telegramm ist da! Musik setzt ein und der Chor erzählt von dem Leben des Telegraphenbeamten Paolo: „Paolo lag unter einem Feigenbaum, Paolo lag in einem sattgegessenen Traum. Paolo muß aufstehen, die Sonne glüht, und jetzt singt der Empfangsapparat sein Lied und spuckt eine weiße Schlange aus und ein Londoner Telegramm fährt in Paolos Haus.“

Nach diesen Worten des Chors verliest eine näselnde Stimme Text, Herkunft und Adresse des Telegramms.

Dann setzt der Chor wieder ein und schildert noch einmal, unterbrochen und durchsetzt von undeutlichem Stimmengewirr die Vorbereitungen, die in London getroffen werden, um die Mode herauszubringen.

Die Reiherfedern der Mode sind der Anreiz, nunmehr etwas über die Silberschwärme der Reiher zu sagen, die über den Lagunen des Urwaldes kreisen.

Sofort weiter sprechend schildert der Chor den Aufbruch Paolos und seinen Ritt zu der Farm des Mister Fitch. Nun wird kurz Mister Fitch charakterisiert und sofort, noch in das Sprechen des Chores schneidet die Stimme des Mister Fitch, der nunmehr selbst auf den Schauplatz tritt, in der dritten Szene.

Von all dem Vorausgegangenen ist für die Handlung nur wichtig, daß das Telegramm angekommen ist und woher es kommt bezw. warum es gekommen ist. Alles andere interessiert den Hörer nur in zweiter Linie. Es ist gewissermaßen Zutat. So ist z. B. die Ankunft des Telegramms mit einem Aufwand an Mitteln geschildert, der unnütz ist. Das umso mehr als die Person, die es angeht, garnicht dabei ist und nichts davon weiß, nämlich der Mister Fitch. Ihm muß in der nächsten Szene Ankunft und Inhalt des Telegramms noch einmal mitgeteilt werden. Das hätte dem Hörer in der gleichen Weise genügen müssen wie dem Mister Fitch. Die Szene erscheint mithin überflüssig. Sie trägt nichts zur Handlung bei, sondern ist Episode. Mithin ist auch die Verwendung des Chores in solcher Funktion eines Episodenerzählers überflüssig.

Szene 3 ist eine Dialogszene zwischen Mister Fitch und seinem Hausburschen Mozo, die dazu dient, den Charakter des Fitch herauszuarbeiten.

Szene 4 sieht wiederum eingangs den Chor auf dem Plane.

Wie schon in dem letzten Abschnitt der zweiten Szene schildert er die Situation auf der Farm des Mister Fitch. Der Hörer erfährt, daß Miste Fitch weißgekleidet auf der Veranda einen Soda trinkt, daß er ein smarter Geschäftsmann ist, der auf die Hitze flucht. Diese Kenntnisse werden vermehrt durch die dritte Szene, in der Mister Fitch sich selber durch sein Verhalten charakterisiert und nun weiter durch Szene 4, in derem ersten Teil die oben wiedergegebene Chorpartie steht. Auch hier ein zweifaches: Tätigkeitsschilderung und Charakterisierung. Der Chor muß dem Hörer die Kulisse ersetzen, er gibt ihm den Raum, in den die Gestalten der Handlungsträger hineinzustellen sind. Er will dem Auge über die Phantasie zur Hilfe kommen, um ihr eine Art Verbildlichung des Gehörten zu erleichtern.

Man muß sich fragen: Ist die Verwendung des Chores in dieser Art notwendig oder wenigstens zu rechtfertigen? Da ist zu betonen, daß die ganze lange Schilderung des Chores den Mister Fitch bei weitem nicht so lebendig macht, wie die eine Szene, in der er selber redet und handelt und damit dem Hörer einige Anhaltspunkte für das Charakterbild gibt. Ein Mann, der seinen Diener erschießen will, nur weil der Unglückliche nicht dafür gesorgt hat, daß genügend Eis im Hause ist, ist brutal. Das merkt der Hörer auch ohne den Chor. Auch der Ort der Handlung läßt sich ohne große Schwierigkeiten aus den Reden des Mister Fitch erschließen. Es ist ja auch gleichgültig, ob er auf der Veranda oder wo anders liegt und seinen Soda trinkt. Kann die tropische Hitze besser geschildert werden als dadurch, daß schon am frühen Morgen das Wasser zum Bade zu warm ist? Läßt weiter nicht die Schlaffheit der Personen selbst des Mister Fitch die Hitze nicht deutlicher verspüren als alle Gerede von ihr? So erscheint der Chor ziemlich überflüssig.

Ähnliches ist zu sagen von der Szene, in der vom Chor Vergangenheit und Kameradschaft der Reiherjäger geschildert wird. Auch hier hätte ohne Zweifel der Dichter einen anderen Weg einschlagen können, um dem Hörer soweit nötig, Klarheit zu geben.

Offenbar glaubte der Dichter aber mit Chorszenen ganz besonderen Effekt machen zu können oder er hielt es für besonders funkisch, Episches und Dramatisches durcheinanderzuwerfen. Sonst ist eine Stelle wie die folgende wohl kaum verständlich:

(Mister Fitch und Lolita befinden sich auf der Fahrt zu den Urwaldjägern.)

Chor: Aber als sie an dem großen Jesuitenbaum auf der Höhe vorbeifuhren, schaltete er um und sagte laut:

Fitch: Das wollen wir sehen, ob die Jungens in den Urwald gehen oder nicht.

Chor: Und Lolita, die neben ihm saß: lachte laut und sang:

Lolita: Sie werden in den Urwald gehen und silberne Federn sammeln . . . usw.

Solche Spielereien kann man nur mit einem Namen bezeichnen: Laune. Diese chorischen Textzwischenschaltungen sind für den Hörer sinnlos. Er hört ja das in den Bemerkungen Enthaltene selber. Sie fallen somit unter jene überflüssigen Dinge, die dem Wesen des Funks in seiner Straffheit und Einfachheit geradezu zuwiderlaufen.

Was an dieser Spielerei aber besonders schlimm ist, ist die Tatsache, daß sie von Hörspielkritikern (auch in anderen Hörspielen kommen ja ähnliche Stellen vor) für Ernst genommen werden und man sich dann veranlaßt sieht, dem Hörspiel einen gewissen epischen Einschlag aufzunötigen als aus seinem Wesen erforderlich. Das Hörspiel braucht keine Epik! Mit vollem Recht sagt Kolb[1]): „Die dichterische Geschlossenheit wird durch den Ansager (dasselbe gilt auch von dem als Ansager verwandten Chor) zerrissen, und schließlich löst sich das Hörspiel in eine Erzählung mit eingefügten Szenen, die „mit verteilten Rollen" gespielt werden, auf. Man hat die Empfindung, als ob der Dichter an schwierigen Stellen von seinem Pegasus absäße und das Rößlein vom Ansager am Halfter nachziehen ließe."

Als Beispiel dafür, wie Chorpartien als hemmend empfunden werden, mögen Szene 14 und 15 dienen. In der Szene 14 bricht die verborgene Gegnerschaft der beiden Jäger offen aus. Ihre Erregung steigert sich bis zu einem elementaren Ausbruch.

Narcisso: Begegnen wir uns später noch einmal wieder . . ., so schieße ich dich nieder wie ein Wasserschwein.
Jaime: Hahaha, aber wer wird zuerst schießen?
Narcisso: Wir werden sehen!
Jaime: Probier' das Sterbegebet schon, hast es nötig, du Dieb!
Narcisso: Du . . . du . . ., aber wir werden sehen, wer zuerst schießt.

Anschließend gleich weiter der Chor: Die beiden Jäger stehen dicht am Feuer, mitten in einer Lichtung des Urwaldes, ganz allein und erheben die Hände gegeneinander. Rote Schatten fahren über sie hin. Nicht der Mond und nicht das südliche Kreuz leuchten herab."

Wird schon die dramatische Erregung, die sich am Ende der 14. Szene bis zur unmittelbaren Explosionsgefahr verdichtet hat, durch die etwas trivialen Schlußworte abgedämpft, so noch mehr durch die folgende Chorschilderung. Daß in einer solchen Situation die beiden Menschen nicht wie Holzklötze starr am Feuer sitzen bleiben und etwa gemütlich weiter essen, ist eine Tatsache, die nicht mehr eigens vom Chor betont werden braucht. Jedem Menschen sagt die Erfahrung, daß dabei die Beteiligten leidenschaftlich den ganzen Körper mitkämpfen lassen, daß die Fäuste drohend erhoben sind usw. Völlig unwichtig ist es, nun zu hören, daß die beiden Jäger dicht am Feuer stehen – übrigens

[1]) Kolb, a. a. O., S. 60.

ist dem Hörer diese Tatsache längst bekannt. In aller Ausführlichkeit hat Narcisso davon zu Beginn der 14. Szene berichtet — ebenso ist es unwichtig, besonders hervorzuheben, daß das Feuer in einer Lichtung brennt, daß die Jäger allein sind. Die roten Schatten auf den Gesichtern, der Mond und das südliche Kreuz, die nicht leuchten: Alles unwesentliche Momente, die zudem als rein visuell ganz unfunkisch empfunden sind. Der Erfolg oder besser der Mißerfolg bleibt dann auch nicht aus.

Der Hörer wird abgelenkt, verwirrt. Die Spannung, in die er hineingewachsen ist, wird gedämpft anstatt gesteigert. Möglichkeiten, die dramatische Stimmung zu erhöhen, hätten vom Dichter gewiß gefunden werden können. In der Art vielleicht, wie er den Kampf zwischen den Jägern und Fitch darstellt oder noch besser durch Hereinnehmen eines musikalischen Motivs.

An anderer Stelle ist der Dichter auch so vorgegangen. Wir nehmen als Beispiel die Darstellung vom Tode Jaimes.

Narcisso: Hab' ich dich, du Schuft!

Jaime: Narcisso! (Schuß, dann Stille. Ein Stöhnen erhebt sich.) Bist du des Teufels?

Narcisso: Hast du genug, du Schuft? Hast dich verrechnet, wie? Wolltest mich erschießen, wie? Kam anders, wie? Du . . ., du . . .

Jaime: Narcisso . . . hilf mir.

Narcisso: Ich wache auf und du willst mich erschießen? Haha, kam anders, wie? . . . Und ich hab dir vertraut, du Schuft! . . .

Jaime: (immer flüsternd) . . . ich wollte . . .

Narcisso: Du wolltest mich töten, du Verräter, du . . .

Jaime: Hilf mir, . . . ich muß sterben . . .

Narcisso: Bravo . . . Liegst du gut im Gras? Tropft das Blut richtig? Weiß ist deine Fratze, wie das Gesicht einer Dame.

Jaime: Ich . . . geh . . . zu Ende . . . Wasser! . . . Wasser! . . .

Narcisso: Gut so, er geht zu Ende, er jammert nach Wasser. Aber hör zu, ich werde keine Hand für dich rühren . . . du hast unsere Kameradschaft . . . die hast du . . . . verdammt, wo ist denn der Wasserkessel? . . . Verraten hast du sie . . . Hier trink . . . verraten wegen einer verdammten fremden Dame . . . (Wasser und Trinkgeräusche in den Sprechpausen).

Jaime: Hab's getan Narcisso . . . konnte nicht anders . . . du hattest so viele Federn . . . ich so wenig . . . hab von ihr geträumt . . .

Narcisso: Hat sie uns zwei . . . uns alte Kameraden . . . wirklich auseinandergebracht?

Jaime: Du bist jung . . . und stark . . . wirst herauskommen . . . aus dem Busch . . . bestell einen Gruß . . . einen Gruß . . .

Narcisso: (rasch) Wo hast du mein Gewehr, Jaime, mein Gewehr? Hallo . . . Hallo . . . Hallo . . .!

(Große Stille)

Ach so . . .

Na, leb wohl, Jaime, leb wohl! . . . Hast mich allein gelassen im großen Wald . . . allein . . .!

Gut diese Szene, sowohl für Schilderung der Gestalten und Charaktere der Jäger als auch für die Gestaltung des Raumes. Ohne daß der Chor ein Wörtchen dazu vermerkt, wird dem Hörer alles so greifbar, so gegenwärtig, wie es ein Schauspiel (etwa im Tell Geßlers Tod) nicht lebendiger darstellen könnte. Die letzten Sätze und der Tod Jaime's, Narcisso's „Ach so": Wie wirkungsvoll und zugleich ganz akustisch empfunden. Und der Hörer? Er ist dabei. Er fühlt den Tod Jaimes und den Schmerz Narcisso's. Er erlebt die Schauer und die Angst, die in den Worten zum Ausdruck kommen? „Hast mich allein gelassen im großen Wald." Er ahnt, welche Welt von Opfern, Entbehrungen, Qualen, schlaflosen Nächten hinter dem „allein" lauern. Das Aufstöhnen Jaimes, das gebrochene Sprechen, der eigentümliche dumpfe Schall der Worte, all das zieht ihn in den Bann des Geschehens, zugleich den Raum greifbar gestaltend.

Bedeutungsvoll dagegen im Ansatz zu einem ganz neuen Gebrauch erscheint der Chor zu Beginn der 4. Szene. Die 3. Szene endet mit dem Auftrag des Mister Fitch an Mozo, Lolita aus dem Pueblo zu holen. Mozo geht, eine Tür schlägt zu: Der Hörer ist allein mit Mister Fitch. Da setzt ein der Chor: „Guten Tag, Mister Fitch. Schmeckt der Soda? Brennt die Zigarre? Liegen Sie gut im Schatten der Veranda? Wie still ist es um die Mittagszeit auf der Teeplantage von Mister Fitch usw."

Hier geschieht etwas Eigentümliches. Es ist nicht der Chor, der spricht, sondern der Hörer selbst glaubt sich auf der Veranda, dem Mister Fitch gegenüber. Er ist es, der mit ihm spricht. Er tritt gewissermaßen aus seiner Rolle als passiver Zuhörer heraus und mischt sich in das Geschehen ein. Die Gelegenheit ist gegeben, wo er sich unmittelbar mit einer der Hauptfiguren des Spiels bekanntmachen kann. Der Chor ist nicht mehr epischer Berichterstatter. Seine Worte werden nicht von ungefähr gesprochen, um eine Lücke auszufüllen, sondern sie sind die Gedanken des Hörers, die den Ort der Handlung abtasten. Der Hörer wird nicht wieder darauf hingewiesen, daß er eigentlich nur Betrachter ist, er wird vielmehr stärkstens aktiviert, wird nicht von dem Geschehen distanziert, sondern hineingezogen. Der Dichter dürfte sich dieses Momentes allerdings nicht bewußt gewesen sein, intuitiv ließ er den Chor so sprechen, sonst hätte wohl auch der letzte der zitierten Sätze gelautet: Wie still ist es um die Mittagszeit auf Ihrer Teeplantage, Mister Fitch, anstatt des unpersönlichen „Wie still ist es . . . auf der Teeplantage von Mister Fitch."

So verwendet, gewänne der Chor eine wesentliche Aufgabe, die ihm zugleich Daseinsberechtigung verlieh: Er führte den Hörer in das Geschehene hinein und das so stark, daß dieser sich als Mitspieler fühlte. Die persönliche Bindung zwischen Spiel und Hörer wäre viel inniger geworden, inniger als es selbst im Schauspiel möglich wäre. (Man vergleiche damit die Versuche, die verschiedene Autoren von Schauspielen mit Sprechern aus dem Publikum heraus angestellt haben.) Der Chor wäre dann nicht mehr ein Fremdkörper im Spiel, sondern Bestandteil des Spiels als die verkörperte Teilnahme des Hörers.

Der Chor wäre in dieser Rolle durchaus nicht mit dem antiken Chor gleichzusetzen, der — wie Kolb[1]) charakterisiert — „das Bleibende, das Unveränderliche, ja Absolute darstellt, von dem aus das Geschehen, die Handlungen, Empfindungen und das Schicksal der dichterischen Figuren zu messen sind", sondern er wäre subjektiv, nicht Maßstab, sondern Mittel der Erregung, nicht das Absolute, das den Vorgängen gegenüber stände, sondern von diesen bedingt, aus ihnen erwachsen. Der Chor wäre dann weder Ausdeuter des Geschehens, noch epischer Schilderer. Als solcher freilich „drängt er sich als lästiger Schwätzer, als etwas Fremdes hervor". In dem dargelegten Sinne aber wäre der Chor nichts weiter als das Bewußtsein des Hörers: Ich bin dabei! Nichts hemmt mich, nichts hält mich. Unsichtbar selbst, sehe ich alles. Ich spreche zu den Menschen und sie fühlen das, wenn sie mich auch nicht verstehen. Mit Vorsicht so verwandt, vermag der Dichter durch den Chor das dramatische Leben steigern, die Einheit zwischen Hörer und Spiel festigen, das Erlebnis vertiefen.

Noch eine andere Aufgabe kann der Chor erfüllen: Er kann zum tönenden Raum werden. Auf diese Weise kann er funkgemäß das erfüllen, was der Dichter durch seine epische Verwendung beabsichtigt. Schilderung der Natur, aber nicht durch Sprechen über die Natur, sondern als Sprechen der Natur, als Stimmen der Dinge an sich.

Heinz Prodöhl schuf ein Hörwerk, das er ein „modernes Oratorium" nannte, betitelt: „Nürburgring". Das Dichtwerk ist kein Hörspiel im Sinne des in der vorliegenden Abhandlung gemeinten dramatischen Spiels, es ist eine Reportage über die Eifel, die Entstehung des Nürburgringes und den ersten Renntag auf dieser Autobahn. In einer genialen Weise hat Prodöhl hier angewandt, was wir als „Sprechen der Natur" bezeichnet haben. Zwar verwendet er dabei nicht den Chor, sondern die Einzelstimme. Aber in der gleichen Weise kann auch der Chor Verwendung finden. Da wird nicht über die Eifel berichtet, sie ersteht selbst als Wesenheit: „Ich bin nur ein Außenseiter unter den deutschen Gebirgen, aber die mich kennen, lieben mich; denn alle Schönheit ist auch bei mir, nur unscheinbar, herb und still. Meine Täler sind rauh und kalt meine Höhen, weil der Westwind mit seinen tiefen Wolken ständig darüber streicht. Meine Krater sind zerfallen und die Kuppen aus Basalt hat der Strom zernagt. Runzlich ist die Haut meiner Bewohner und ihr Gang ist gebückt. Sie führen

[1]) Kolb, a. a. O., S. 57.

ein karges Leben, denn um jede Ähre müssen sie kämpfen . . . Aber der du zu mir findest aus dem Lärm der Städte, dir schenke ich Ruhe. — — (Musik)

Und wenn du im Golde des Ginsters liegst, und träumst über das Totenmeer — vielleicht klingt gerade die Glocke vom Kirchlein herüber, — dann wirst du bescheiden, vergißt deine Stellung in der Welt und bist wie ein Kind . . ."

So lebt die Landschaft dem Hörer entgegen. Er vernimmt nicht mehr Berichte von einem Landschaftsraum, sondern er empfindet ihn und erlebt ihn, verkehrt mit ihm wie mit einer Persönlichkeit. Die besonderen Eigenschaften, die einer Landschaft das Gepräge geben, die „aus ihr sprechen" wie man sich sonst bildlich gern ausdrückt, sprechen hier wirklich. Der stumme Raum, sonst nur dem Auge zugänglich, beginnt zu tönen, mitteilt sich so über das Ohr. Zwar ist er nicht so scharf umrissen wie er sich dem Auge darbietet, aber dafür verliert er seine Starrheit, lebt und bewegt sich, hat eine Seele. Sieht das Auge Leben in den Raum hinein, so wird dem Ohr der Raum durch sein Leben erst auffaßbar. Gerade das Unbestimmte ist es nun, was dem akustisch gestalteten Raum seine größere Wirkung verleiht. (Nicht von ungefähr sieht auch das Auge den dämmernden Raum belebter! Elfen, Erlkönig, Gespenster und Geister, Nebel- und Nachtspuk in der deutschen Dichtung sind dafür Beweis genug.)

Diesem Streben kommt das Hörspiel, halb gezwungen, entgegen. Das ihm von Anfang an anhaftende Dunkel der Nurhörbarkeit begünstigt die Naturbeseelung ungeheuer. Jedes Ding kann Gestalt gewinnen, ohne Gefahr zu laufen, als Lächerlichkeit entlarvt zu werden. Niemand wird es als grotesk empfinden, wenn P r o d ö h l den Fahrer mit seinem Rennwagen sprechen läßt:

Der Fahrer im Rennen: „Jetzt sind wir allein, ganz allein, du, mein Wagen und ich. Wir haben alles um uns her vergessen: Das Publikum, die Eifelberge und die Nürburg. Wir sind nur einer für den andern da. Wir stehen still, — aber neben und über uns, hinter und unter uns fliegt es vorbei usw."

Das wirkt durchaus echt. Der miterlebende Hörer zweifelt nicht einen Augenblick daran, daß der Fahrer wirklich mit seinem Wagen spricht. Warum sollte er auch zweifeln? Fahrer und Wagen gehören zusammen auf Tod und Leben. Sie sind nur ein Wesen. Der Wagen der Leib, die Seele der Fahrer. Glück und Unglück: Beides trifft beide gleich. Hört man den Fahrer so sprechen, den Motor heulen, hört man dazu aus der untermalenden Musik und aus dem Klang der Stimme die Not und die Anspannung der Nerven, hört man das Schnauben, Zittern und Stürmen des Wagens, so ist damit eine Atmosphäre geschaffen, der sich niemand entziehen kann. Das atemraubende Geschehen bannt den Hörer. Das aber ist untrüglicher Beweis für die Echtheit des Vorgangs (und für die dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten des Funk). Man

wartet geradezu darauf, was der Wagen zu antworten hat, ob auch er von dem ehrgeizigen Willen des Fahrers besessen ist, wie er sich kundtut in den Worten: „Nur immer Gas! Gas! Gas! Und in die Kurve! Und in die Gerade! Und die Steilstrecke hinauf im ersten Gang. Und dann an den anderen vorbei! Immer schneller! . . . Immer schneller! . . . Immer schneller! . . .“ Was hat der Wagen zu antworten auf die über Sieg oder Niederlage, Leben oder Tod entscheidenden Fragen: „Halten die Packungen dicht? Werden die Kolben sich nicht festfressen? Und das Pleuel, das Ventil und das Ölrohr? Sie dürfen nicht brechen! . . . Hast du auch Öl genug? Hältst du das Rennen durch?“ —

Und der Motor antwortet: „Groß ist die Kraft der Elefanten in Indien; auf den Bergen von Irak schleppt der weiße Büffel den Pflug; durch die kalte Tundra zieht das Renntier den Schlitten und das erprobte Kamel nennt man das Schiff in der Wüste. Überall zwangt ihr die Tiere in euren Dienst; denn die Menschenhand ist nur klein. Das Pferd lieh euch seine Stärke. Aber die Kraft der Tiere — euch überlegen — reichte nicht aus. Da kam ich der Motor. Ich bin die Kraft! Ich bin die Schnelligkeit! Ich bin die Präzision!“

So beruhigt der Motor den Fahrer. In seiner Kraft liegt der Sieg. Aber ein Mißton klingt hinein in die Harmonie zwischen Fahrer und Motor; der Motor spricht weiter: „Um euch zu helfen, bin ich gekommen, euer Sklave wollte ich sein. Ihr aber habt mich zum Gotte gemacht! Da brachte ich Elend und Not. Das habe ich nicht gewollt. Das ist euer Werk! Und wenn ihr mir jetzt flucht, so falle dieser Fluch auf euch zurück!“

Das klingt wie eine Drohung, als wüßte der Motor: Wenn es daneben geht, wird man mir die Schuld geben, ich aber tat doch mein Bestes. Wie mag es dem Fahrer ankommen, wenn er den Motor so reden hört? Muß ihm nicht Angst werden, daß er nicht mehr mitmachen könnte? So muß er ihn beschwichtigen: „Du, mein Motor, du darfst nicht aufbegehren! Du, mein Motor, du muß deine Touren drehen, in gleichförmigem Schwung. Sonst können wir nicht siegen, du, mein Motor!“

Dinge reden wie Menschen. Wer empfindet das unnatürlich? — Prodöhl läßt den singenden Motor durch eine Baßstimme wiedergeben. Hier böte sich eine glänzende Gelegenheit, den Chor in Anwendung zu bringen. Das in unendliche Geräuschmannigfaltigkeit zerteilte „Singen“ ließe sich mit der Abwechselung von hohen und tiefen Stimmen, in dem Zusammenwachsen beider an geeigneten Stellen in seinem Durcheinander, im An- und Abschwellen ausgezeichnet darstellen. Beherrscht werden müßte das Ganze von der ruhigen Gewalt einer tiefen Stimmlage als dem Symbol der Kraft, um sie herum müßten die anderen Stimmen spielen. Für den Hörspielleiter sowie den bewußt funkisch gestaltenden Dichter liegen in solcher Verwendung des Chores große Wirkungsmöglichkeiten.

Personengestaltung in den „Reiherjägern"

Als Muster greifen wir heraus die Gestalt des Mister Fitch. Im ganzen Stück ist nicht einmal die Rede davon, wie er aussieht, ob groß oder klein, schlank oder gedrungen, schwarz oder blond, oder ob er andere besondere körperliche Merkmale aufweist. Zweimal wird lediglich erwähnt, daß er in einen weißen Anzug gekleidet ist, eben in einen Tropenanzug. Der Hörer braucht über das Äußere des Mister Fitch nichts zu wissen, weil es für das Spiel belanglos ist. Seine seelische Beschaffenheit, sein Charakter ist viel wichtiger. Mit starken Strichen wird dieser vom Dichter gezeichnet. Manchmal nur ein Wort, manchmal kleine Szenen, am großartigsten wohl die Monologszene in der Hütte der Urwaldjäger, machen die Gestalt lebendig und echt. Er ist Geschäftsmann durch und durch. Ohne Achtung vor dem Leben der Mitmenschen, ganz gleich ob farbige oder weiße. Sein Gott ist das Geld, das ihm Macht verleiht und dem er dient in aller Brutalität. Immer nur sinnt er, wie er seinen Reichtum vermehren könne. Kaltblütig und gelassen, zielbewußt, rücksichtslos und energisch, listig wie eine Schlange und furchtlos, mit „eisernem Mund und schwerer Hand", ein guter Menschenkenner: Das ist Mister Fitch. Fitch charakterisiert sich in seinen Worten und Taten. Auch der Chor wird häufig herangezogen, um diesen Mann zu schildern. Die bessere Wirkung aber erzielt der Dichter, wo er Fitch durch sich selber charakterisiert. Mit Hilfe der genauen seelischen Kenntnis des Mannes schafft der Hörer sich auch ein ungewisses „Bild", eine räumlich-körperliche Vorstellung von Mister Fitch. Er gibt aus seiner eigenen seelischen Beschaffenheit und Erfahrung diese sinnliche Hülle für die fremde Seele. Harte stechende Augen vielleicht, scharf geschnittenes Gesicht, brutalgemeine Züge, hinterhältig boshaften Klang der Stimme, den die Sprechkunst des Hörspielers in allen Abstufungen abwandelt: Zorn, Lüsternheit, Überredung, Gleichgültigkeit, gespielt und echt, Ironie, Schmeicheln, Lauern, Ärger, Zufriedenheit, satte Lust: Das sind Haupttöne aus der Mannigfaltigkeit der Sprache eines Mister Fitch. Welche Arbeit für Hörspieler und Spielleiter, das alles in das beste Licht zu rücken und so, daß es dem Hörer als durchaus wahr erscheint. Ohne sichtbar zu sein, ohne breit geschildert zu werden, ist die Gestalt des Mister Fitch leicht erfaßbar und voll lebendig. Sie läßt nichts vermissen und ist wohl imstande, ihren Platz im Spiel auszufüllen.

Lolita ist die einzige Frauengestalt des Stückes und die Triebfeder der Handlung. Ihre Schönheit läßt den Konflikt in den beiden Jägern entstehen, der dann zum tödlichen Ausgang führt. Das alles wegen eines roten Seidenkleides. Herzlos und grausam bringt sie ihrer Eitelkeit dies Opfer dar. Für den Dichter gilt es, ihre Haupteigenschaften deutlich zu machen. Ihre Schönheit schildert der Dichter teils direkt, teils läßt er sie aus der Wirkung ihres Auftretens erschließen. Hier lag für den Dichter insofern eine besonders schwere Aufgabe vor, weil er nicht umhin konnte, Körperliches seiner selbst wegen zu schildern. An zwei Stellen wird die Schönheit dieser Frau direkt beschrieben

und zwar im Gespräch, einmal in der 3. Szene (Fitch-Mozo), dann in der 4. Szene (Fitch-Lolita). Es ist verwunderlich, daß hier der Dichter nicht zu dem leichteren Mittel der Chorschilderung gegriffen hat. Man hat fast den Eindruck, als wollte er sagen, es geht auch ohne Chor.

Wieviel stärker aber ist die Wirkung, wo die Schönheit indirekt durch ihre Wirkung geschildert wird. Was keinem noch gelungen, die Urwaldjäger von einem einmal gefaßten Plane abzuhalten, der Schönheit Lolitas gelingt es. Als Lolita die Hütte der Jäger betritt, vergessen diese sogar, daß Mister Fitch sie in ihrer Ehre tödlich gekränkt hat. Im Anschauen versunken wissen sie nichts zu sagen als: Disculpe me und Que linda senorita. In ihrer Verlegenheit stammeln sie ein „und . . . und . . .“ in die erregte Stille, in der man förmlich die bezaubernde Sinnlichkeit fühlt, die von dieser Frau ausstrahlt.

Zugleich wird durch diese Charakterisierung der Schönheit auch die Grausamkeit und Eitelkeit dieser Frau mitgekennzeichnet. Muß nicht Lolita wissen, daß sie durch ihre Worte Todfeindschaft zwischen diese Männer sät? Ihr ist das gleich. Wie eine Katze schleicht sie um die beiden Jäger herum, mit Schmeicheln sie fangend. Unwillkürlich erinnert man sich an die Stelle, wo Lolita einer Gottesanbeterin, die sich in das Zimmer verflogen hat, die Flügel ausreißen will.

Funkisch ausgezeichnet hat der Dichter das Lied der Lolita dazu benutzt, diese Atmosphäre zu verstärken. Überall, wo von Lolita die Rede ist, taucht das Lied mit auf. Es ist gewissermaßen der Klang gewordene Dämon, der diese Frau beseelt. Dies Musikstück hat nicht den Charakter einer Einlage, wie wir es so häufig in Hörspielen finden. Es ist vielmehr organisch mit dem Geschehen verbunden, dient nicht der Entlastung und Zerstreuung, sondern der Spannungssteigerung. Das muß bei allen Musikeinlagen beobachtet werden. Es darf sich nicht um eine Wiederbelebung der Entre-act-Musik vergangener Zeiten handeln, die in angenehmer Unterhaltung die Zuschauer über die Pausen hinwegführen sollte. Hier werden größere Anforderungen gestellt. Nur wenn das Geschehen die gemeinsame Basis ist, von der aus auch gegebenenfalls Musik in das Hörspiel eingebaut wird, kann diese eine Berechtigung haben. Dann ist sie auch nichts Fremdes mehr, nicht eingefügt, sondern mitgewachsen. Musikstücke einzulegen mit der Begründung, der Hörer brauche eine Ruhepause, ist nicht statthaft. Das Hörspiel soll eben so knapp gehalten werden, daß der Hörer wohl imstande ist, seinem Geschehen in einem Zuge zu folgen. Denn das Hörerlebnis muß sich in einem gewaltigen Aufschwung vollziehen. Es darf keine Unterbrechung erfahren durch Pausen irgendwelcher Art, etwa gar von Aktschlüssen. Es weist eben alles wieder auf die oben ausgesprochene Forderung hin, daß das Hörspiel weder zeitlich zu ausgedehnt noch räumlich zu vielgestaltig sei. Einheitlichkeit und Straffheit sind die obersten Gesetze.

Raumgestaltung in dem Hörspiel „Station D im Eismeer"

An szenischen Vorbemerkungen gibt der Autor des Stückes Hanns Braun wenig. Die Personen des Stückes sind Wladimir, Gregor und Knut. Der Dichter schreibt dazu: „Diese drei Männer bilden die einzige Besatzung einer meteorologischen Station auf einer weit vorgeschobenen Insel im Nördlichen Eismeer. Wladimir 56, Gregor 38, Knut 25 Jahre alt. Zeit: Gegenwart."

Diese kargen Bemerkungen, die dem Hörer vor Beginn des Spiels vom Ansager mitgeteilt werden, müssen genügen, um ihn mit den Personen, soweit nach Ansicht des Dichters notwendig, bekanntzumachen. Was daraus erhellt, ist zunächst die große Einsamkeit dieser Menschen. Sie sind die „einzige" Besatzung einer Wetterstation, die „weit" ins nördliche Eismeer vorgeschoben ist. Nicht ohne Grund hat der Verfasser das Alter der drei Menschen genau angegeben. Das Lebensalter ist für Denken und Tun, für Leistungsfähigkeit und Widerstandskraft, für Streben und Wollen, für Lebensauffassung und Lebensansprüche von großer Bedeutung. Auf den Gegensätzen, die sich in den verschiedenen Lebensaltern in diesen Dingen zeigen, beruht zutiefst die Kraft der Handlung, die vorgeführt werden soll. Mit den Altersangaben ist zugleich auch ein allgemeines körperliches und bestimmtes seelisches Bild der einzelnen Personen gegeben. Das Typische der drei genannten Lebensalter wird jedem Hörer aus der Erfahrung des eigenen Lebens zum guten Teil bekannt sein. Das Drängende, Maßlose, Unzufriedene des Jünglings, das Kraftvolle, Zielbestimmte, Beherrschte und Einsatzbereite des Mannes und endlich die Reife, Ruhe, Abgeklärtheit des abgeklärten Mannes, der längst die Nichtigkeit des Irdischen erkannt hat, der „für den Tod lebt und fröhlich seine Pflicht tut" (so Wladimir über sich selbst), der keine Sehnsucht mehr kennt, als die nach der Ewigkeit, und nichts mehr fürchtet, als den Tod zu verlieren. Selbst die eingehendste Schilderung eines Menschen nach Gestalt und Aussehen könnte eine so klare Ansicht über Wesen und Sein eines Mannes nicht hervorbringen. Wenn es annähernd doch gelänge, so wäre ein Umweg gewählt worden, der den Hörer viel zu stark belastete. Seine Auffassung wäre gezwungen worden, mühsam, Stück für Stück, ein Bild zu entwerfen, das im Äußeren nicht klarer geworden wäre als jenes, wie es die Erfahrung unter dem Typus des Jungen und Alten bereit hat, das aber den seelischen Menschen nicht so scharf beleuchtet hätte.

Es ist nun selbstverständlich nicht so, daß im Hörspiel überall die Angabe des Alters zur Charakterisierung genügen könnte. Wo andere Kennzeichen und Eigentümlichkeiten die Personen schärfer umreißen, da sind diese Besonderheiten zu verwenden. (Z. B. Stand, auffallende Eigenschaften usw.) Für solche Dinge kann man von vornherein keine Regeln aufstellen. Es bleibt vielmehr der Schöpferkraft und Intuition des Dichters überlassen, das Wirksamste und Klärendste zu treffen.

Auch ist es klar, daß durch die Nennung des Alters in vorliegendem Stücke das Wesen der Personen keineswegs erschöpfend dargestellt ist. Nur eine allgemeine Vorstellung sollte im Hörer geschaffen werden und das gelingt.

Zunächst weiß nun der Hörer, wer die Gestalten sind, deren Schicksal er miterleben soll. Dann wird ganz kurz in groben Zügen die Örtlichkeit festgelegt. Wir befinden uns auf einer weit vorgeschobenen Insel im Nördlichen Eismeer. Was hat das zu bedeuten? Schnee und Eis, kein Grün, kein lebendes Wesen, völlige Weltabgeschlossenheit, Kälte, keine Vögel, keine Glocken: eine Wüste der Natur, nach Leben und menschlicher Gesellschaft. Hier setzt die Phantasie des Hörers ein. Sie gestaltet die Gegend mit Einzelheiten aus, die ihr aus irgendwelchen Erfahrungen geläufig sind und sich ungezwungen einstellen. Aber dieses Eingehen in die Landschaft von Seiten des Hörers hat nicht den Zweck, etwa einen Hintergrund abzugeben, vor dem die Gestalten des Spieles sich bewegen sollen: es soll vielmehr die *Atmosphäre* dieses und gerade dieses Raumes geschaffen werden und dadurch das *Gefühl des im Raum sein*. Das Tote, Grausame, Starre, Erdrückende, Unheimliche, Furchtbare und Lähmende der Landschaft, mit einem Wort: ihr Leben und ihr Geist soll zur Gegebenheit gelangen und gleichzeitig die Wirkung der Landschaft auf die in ihr lebenden Menschen. Es ist darum unwichtig, daß der Hörer erfährt, wie die Insel im Einzelnen *aussieht*. Wie sie *lebt* muß er wissen, und das bringt ihm der Sturm nahe, mit dem, als Geräuschkulisse, das Spiel beginnt.

Ähnliches ist zu sagen von dem näheren Ort der Handlung, der Wetterstation selbst. Das Sprechen im geschlossenen Raum, durch bestimmte Schalldämpfungen dargestellt und durch typische Raumgeräusche verstärkt, lassen die Gestalten im Raum sich bewegen. Geringfügigkeiten kennzeichnen den Raum als echt. Dahin gehört z. B. der Gegensatz zwischen der draußen wütenden Gewalt des Sturmes und dem hart vor dem Mikrophon in die Stille des Zimmers dringenden Ticken der Uhr. Dieser Gegensatz drückt symbolisch auch die Einsamkeit der Mannschaft aus. Eine lastende Einsamkeit, die nicht trostreich ist, sondern dunkel, lauernd, gefährlich.

Mit wirklich dichterischer Intuition ist das gleich in die ersten Worte des beginnenden Spiels eingefangen. Einige Zeit nachdem nichts zu hören war als der Sturm draußen und Stille drinnen, spricht die Stimme des jungen Knut: „Wladimir, hallo, schläfst du?“ Knut, der am meisten durch die Einsamkeit bedroht wird, muß als erster sprechen. Er kann nicht das Einsamsein durch Schlaf betäuben, er braucht Leben, waches Leben. Er kennt nicht die Abgeklärtheit des weisen Mannes, der die Einsamkeit besiegt durch Betrachtung. So wird die Einstellung, die der Hörer von Anfang an eingenommen hat, als richtig befunden.

Im weiteren Verlauf der Wechselrede erfährt der Hörer von der Arbeit, die von den Männern im Eise gefordert wird. Am Kap draußen müssen sie

die meteorologischen Apparate beobachten, Wind und Strömung messen. In die Reden hinein aber wird immer die Gegenwart, die Wirklichkeit und der Raum zurückgerufen durch Geräusche wie das Ticken der Morseapparate, das Knistern der Papierstreifen usw. Später kommt Gregor dazu. In den szenischen Bemerkungen heißt es: „Man hört einen Mann draußen heranstapfen, sich die Füße abstreifen und schweren Schrittes eintreten." Diese rein akustischen Forderungen kann der Geräuschapparat der Regie vollkommen erfüllen. Es tritt eine Pause ein, eine Verlegenheitspause. Wladimir und Knut sind in ihrem Gespräch unterbrochen worden. Man merkt das. Zugleich sucht Wladimir nach einer Art, wie er möglichst ungefährlich Gregor die Kunde gibt, daß das erwartete Schiff heute nicht kommt und damit auch nicht die Ablösung, die für Gregor die Befreiung brächte. Die Pause ist das „hörbare", äußere Zeichen dafür, daß etwas mit im Zimmer lebt, das noch zu Wort kommen wird, ein ungeheures Drohen. Zugleich ist die Pause das Zeichen für die Verwirrung der drei Personen, die das genau so empfinden wie der Hörer, es aber nicht eingestehen wollen. Und in die lastende Stille pfeift der Sturm, tickt unerbittlich die Uhr: Was ist ein Menschenschicksal? Ihr Menschen wollt uns beherrschen, uns, die ewigen Kräfte der Welt? Wir lassen das Schiff nicht heran und ihr verzweifelt! Gregor rückt einen Stuhl, setzt sich nieder und spricht (versteht er die Sprache der Uhr?): „Wieviel ist die Uhr?" Wie lächerlich die Frage und doch liegt ein Aufbegehren gegen Unabwendbares darin: Die ganze Trostlosigkeit eines verzweifelten Wartens auf das Schiff. „Mir ist immer, als versäumte ich was," fährt er fort. Welche Tragik! Darum will er lieber trinken als schlafen. Wieder der Kampf gegen die Einsamkeit. „Wir haben noch eine einzige Flasche — gib sie her Knut. Sie sollte geköpft werden, wenn das Schiff in Sicht kommt, damit wir etwas zum Hurraschreien haben. Aber es ist besser so; gib sie her, Knut. Wenn das Schiff kommt, wollen wir nüchtern sein. Sonst fährt es am Ende vorbei." Ist nicht jedes Wort hier in tragischem Sinne doppeldeutig?

Zur akustischen Verdeutlichung des Vorgangs hört man den Korken aufziehn und einschenken. Merkwürdig durchbricht das Geräusch die Stille, die den Worten Gregors gefolgt ist. Wladimir macht noch einen Versuch, Gregor vor der entsetzlichsten Enttäuschung seines Lebens zu bewahren: „Gut, trinken wir; aber wenn die Flasche leer ist, wirst Du Dich schlafen legen, Gregor."
Gregor: „Ich verspreche es Dir; Prost!" Sie stoßen an. Gregor, der Ahnungslose spricht dazu: „Prosit Knut, die Heimat soll leben!" — Niemand antwortet dem Trinkspruch. Gregor halb ärgerlich, halb mitleidig: „Wie, Ihr wollt nicht? Gut, so will ich sie alleine leben lassen. Über's Jahr Du, Wladimir. In zwei Jahren du, Knut."

Wladimir: „Wer weiß denn, Gregor, was sein wird?"
Knut (heftig): „Jetzt ist schon alles einerlei. Red' endlich, Wladimir." — Es ist geschehen. Knut, der Ungestüme hat den Stein ins Rollen gebracht. Was nun?

Die Spannung steigt aufs Höchste.

Gregor: „Was schaut ihr mich denn so an? Ist etwas geschehen?“

Wladimir: „Sei ruhig, Gregor!“

Gregor (brüllt): „Ruhig, ruhig! Heraus damit! Was ist?“

Knut: „Er muß es ja doch erfahren, Wladimir. Gregor, dein Schiff kommt nicht.“

Bis zum Bersten geladene Stille. Das Glas fällt auf den Tisch und rollt klirrend zu Boden, das Glas, mit dem Gregor dem Leben zutrinken wollte. Eine Szene von spannungsreichster Lebendigkeit. Fast plastisch sieht man die Gestalten stehen und sitzen. Gregors bleiches Gesicht, seine starrenden Augen, seine geöffnete Hand. Hilflos, ratlos, verzweifelt blickt er Wladimir an, in stummer Frage, bemüht, das Entsetzliche zu fassen. Wladimir sitzt im Lehnstuhl wie ein Heiliger, Entsagung im mahnenden Auge und Mitleid. Warum so roh diese verhängnisvolle Mitteilung? Knut in sich versunken, verwirrt und bedrückt, halb seine Voreiligkeit bereuend, halb Gregor belauernd, wie er sich fände. Dazu die geniale und durchaus funkische Verdeutlichung der Geste, die Gregor macht, durch das fallende Glas. Zweimal fällt es. Auf den Tisch erst und dann auf die Erde. Wir sind ja in einem bewohnten Raum. Das an sich nebensächliche Geräusch des doppelten Falles wird so bedeutungsvoll einmal als raumbildendes Moment, dann symbolisch als Ausdruck der gänzlichen Vernichtung der Hoffnung Gregors. Dazu gehört nun wieder das unermüdliche Ticken der Uhr und das gedämpft aus der Ferne herwehende Pfeifen des Sturmes, in das hinein Gregors Atem stößt, als er hart am Mikrophon, wie in das Herz des Hörers, seine Stimme in die Stille bohrt: „Mein Schiff? . . . Was denn? . . . Dummheiten . . . Mein Schiff, sagst du . . .“

Noch eine andere Szene sei besprochen. Ein Telegramm ist auf der Station eingetroffen, in dem mitgeteilt wird, daß statt des Schiffes ein deutsches Luftschiff, das auf einer Polarreise begriffen ist, Ablösung und Proviant bringen wird. Neue Hoffnung ist in das Herz Gregors eingekehrt. Er baut draußen ein großes Steinkreuz auf, um die Landungsstelle für das Luftschiff zu markieren. Knut, der dabei mithalf, wurde von einem großen Stein verwundet und sitzt mit Wladimir im Zimmer. Sie versuchen Verbindung mit dem Luftschiff zu bekommen. Der Telegraph tackt.

Knut: „Hörst Du's? Da! Da!“

Wladimir: „Sie haben uns endlich. Es ist das Luftschiff. Gib Antwort.“

Man hört das eifrige Wechselspiel der Morsezeichen. Ruhig, langgezogene finden hastige Erwiderung. Die nervöse Unruhe und Aufregung der Stationsbesatzung wird dadurch verdeutlicht. Wie könnten sie auch gleichmütig bleiben, jetzt, wo das Luftschiff kommt? Das bedeutet Leben, Menschen.

Knut: „Sie geben den Standort. Nur neunzig Kilometer sind sie noch entfernt. Geh vor's Haus, Väterchen. In ein paar Minuten müßt ihr sie sehen.“

Wladimir: „Gut, ich will's. Gib mir den Feldstecher.“

Knut: „Hier hast Du ihn. Sie fahren rasend schnell, diese deutschen Teufel. Laß die Tür offen, und wenn du sie kommen siehst, dann ruf mich auch."

Man hört noch immer Morsezeichen. Die Apparate spielen. Der Empfang wird immer lauter: Das Zeichen für das Näherkommen. In das Geräusch der Apparate hört man draußen — die Stimme ist etwas gedämpfter und hallt nach, so ist das freie Gelände gestaltet, — Wladimir sprechen.

Wladimir: Keine Wolke am Himmel. Ein herrlicher Tag. Was ist die Zeit?"

Knut: „Neun Uhr fünf morgens . . . Siehst Du noch nichts?"

Wladimir: „Ja doch, ein Wölkchen. Im Süden. Es blitzt in der Sonne."

Knut: „Ist es der Nebel? Es wird doch nicht Nebel kommen, jetzt . . ."

Drohend kriecht eine ungewisse Angst herauf. Wenn jetzt ein Nebel kommt oder der Sturm von neuem losbricht, dann wird es mit der Landung nichts werden. Dann ist wiederum eine große Hoffnung vernichtet.

Bemerkenswert ist es, daß nun schon der andere Tag angebrochen ist. Der stürmische Vortag hat einem freundlicheren Nachfolger das Feld geräumt. Der Dichter hat nichts davon vorher erwähnt. Auch dem Hörer fällt es nicht ein, darin eine Unstimmigkeit zu finden, die in den Gang des Geschehens störend eingriffe. So kräftig sind die seelischen Konflikte in den drei Personen gestaltet, daß alles Äußerliche nebensächlich und gleichgültig wird. Ein gutes Beispiel für unsere Ansicht, daß es im echten seelisch — dramatischen Hörspiel auch gar nicht notwendig ist. Was der Gang der Handlung erforderte, hat der Dichter gestaltet, alles andere versinkt.

Das Näherkommen des Luftschiffes wird fast nur mit akustischen Mitteln geschildert. Das immer lauter werdende Tacken des Morseapparates versinnbildet das Herannahen. Die von draußen hereinklingende Stimme Wladimirs erweckt ebenfalls in uns das Gefühl des Draußenseins (unterstützt von den Schrittgeräuschen des herausgehenden Wladimir, dem Öffnen der Tür usw.). Auch die Bemerkungen über das, was Wladimir draußen sieht, fördern in vorliegendem Falle die Anteilnahme des Hörers. Dieser ist ja durch die akustische Darstellung des Geschehens genügend vorbereitet, um nun auch mit visuellen Bildern belastet werden zu können. Die ganze Situation ist so vorbereitet, daß hier kaum Schwierigkeiten entstehen. Außerdem ist das Ausschauen nach einem Luftschiff etwas, das wohl jeder schon einmal mitgemacht hat und das somit ein starkes Erinnerungsbild abgibt, ohne große Mühe. Vielleicht könnte man noch einwenden: Warum läßt der Dichter das Hereinbrechen eines Unwetters vorausahnen durch ein Wölkchen, das sich da im Süden zeigt und nicht besser akustisch durch das neue Erwachen des Sturmes? Dem ist entgegenzuhalten: Einmal ist der Hörer nun doch schon dabei, den Himmel abzusuchen. Wladimir steht draußen und späht. Was ist natürlicher, als daß er das Wölkchen entdeckt? Außerdem

würde der Hörer auf den aufkommenden Sturm wahrscheinlich garnicht achten, weil seine Aufmerksamkeit augenblicklich in eine ganz andere Richtung gedrängt ist. Endlich ist noch zu bedenken, daß dieses Silberwölkchen unter Umständen garnicht Nebel ist, sondern der graue Leib des Luftschiffes, der in der Sonne glänzt. So wird der Hörer wieder in eine neue Unruhe versetzt. Gerade die Gestaltung dieser Szene zeigt sehr deutlich, was alles dem Hörspieldichter für Wirkungen mit den denkbar einfachsten Mitteln zu erreichen sind.

Gregor ist indessen unmerklich d. h. für den Hörer unhörbar in das Zimmer getreten und zwar offenbar durch eine zweite Tür, da ja die erste offensteht und Knut die Verbindung mit Wladimir ermöglicht. Auch das ist wieder ein geschickter Zug des Dichters für die Ausgestaltung des Raumes. Ohne von einer zweiten Tür irgendwie zu reden zwingt er den Hörer, eine zweite Tür sich vorzustellen. (Es sei hier zum besseren Verständnis vorausgeschickt, daß Knut, bei der Kunde von dem Herannahen des Luftschiffes Gregor beschworen hat, kniefällig, ihn doch an seiner Statt abreisen zu lassen. Gregor hat sich nun zu diesem großen Entschluß durchgerungen, wenn er auch so gern selbst gefahren wäre. Zu Hause wartet schon seit drei Jahren Frau und Kind auf ihn). Gregor beginnt gedämpft mit etwas müder Stimme in die Stille des Zimmers zu sprechen. Auch das wieder ein genialer Griff des Dichters. Hier das Zimmer — Entsagung, Verbannung, Einsamkeit auf der Wetterstation; dort — die brausende Welt, versinnbildet durch das Summen der Motore des ganz nahen Luftschiffes.

Gregor: Hier bin ich, Knut.

Knut: (unterbricht das Tacken) Du Gregor?
(Hört man nicht das Erschrockensein heraus. In welchen Gedanken fühlt sich Knut ertappt? Das Leben ist so verlockend. Wenn Gregor nun nicht mehr lebte, dann könnte er ja fahren!)

Wladimir: (draußen, frohlockend) Das Wölkchen, Das Wölkchen! (O wie lockt das Leben!)

Gregor: Geh zu Wladimir jetzt, Knut, und laß mich das Gerät bedienen.

Knut: (aufschluchzend) Vergibst Du mir Gregor?

Gregor: Kind, sei ruhig. Ich habe es bei mir beschlossen. Pack du deine Sachen. Schnell, sie müssen gleich hier sein, die Deutschen.

Knut: (schreit auf) Gregor!

Wladimir: (Draußen) Jetzt ist es ganz silbern das Wölkchen, es wächst. Hört ihr noch nichts. Knut, Gregor! Wo bleibt Ihr denn?

Gregor: (leise) Du bist noch so jung, Knut. Und sie wird noch ein Jahr auf mich warten, glaubst du nicht? Sie wird es. Du sollst statt meiner fahren, Knut.

Wladimir: (man hört ihn eilends laufen) Knut, warum kommst Du nicht? Der Silbervogel ist schon ganz nah.

Er verstummt. Sofort wird in der Ferne das Brummen der Zeppelinmotore hörbar.

Wladimir: Du weinst Knut? (begreifend) Gregor!

Gregor: Ich bleibe bei Dir Väterchen? Bist du's nun zufrieden?

Wladimir: (Nach einem Augenblick des Schweigens, in dem nur die Motoren, das lockende Lied der Welt, vernehmbar sind): O große Gnade, o große Gnade über dir Gregor. Du hast überwunden. Du wirst leben wie keiner leben kann, der noch begehrt.

Dann erklingt draußen in mächtigem Orgelton das Brausen der nun ganz nahen Motore, in das sich entzückte Schreie Knuts mischen. Wem klingt dies mächtige Lied der Erlösung mehr, Knut oder Gregor, dem Überwinder oder dem Beschenkten? Eine Szene von unerhörter dichterischer Wirkung. Zugleich eine geniale Ausnutzung akustischer Wirkungsmöglichkeiten, wie sie dem Hörspiel als etwas ganz Eigenes zur Verfügung stehen. Wer dieses Hörspiel einmal gehört hat, wird nicht mehr zweifeln, daß es überhaupt möglich sei, ein dramatisches Hörspiel zu schaffen.

Der äußere Aufbau

Im Gegensatz zu den Reiherjägern ist Station D nicht in Szenen oder Nummern äußerlich eingeteilt. Wohl ist eine innere Gliederung deutlich spürbar. Die Einleitung ist ziemlich kurz gehalten. Sie macht bekannt mit den Personen und ihrer Beschäftigung. Nach wenigen Worten schon erfährt der Hörer, daß ein Schiff erwartet wird, mit dem die Ablösung kommt. Gregor, der abgelöst werden soll, steht schon Tag und Nacht am Kap, Ausschau zu halten. Bringt doch das Schiff ihm die ersehnte Heimkehr.

Ziemlich unvermittelt setzt die steigende Handlung ein. Knut hat ein Telegramm erhalten, in dem mitgeteilt wird, daß Eisverhältnisse in der Barentsee das Schiff zur Umkehr gezwungen habe. Gregor weiß noch nichts davon. Die Handlung geht voran. Knut benachrichtigt Gregor von dem Nichtkommen des Schiffes. Was soll geschehen? In die Verzweiflung Gregors wirft Knut die Frage nach Proviant für den langen Winter. Für zwei wird es reichen, aber für drei? Dritte Steigerung. Ein neues Telegramm ist durchgegeben worden. „Deutsches Luftschiff, auf Polarreise begriffen, wird Station D ansteuern. Es bringt Proviant und die Ablösung." Alles scheint nun gut zu werden. Im Kampfe gegen die ungünstigen Verhältnisse der Natur wird der Mensch doch Sieger bleiben. Aus Steinen soll ein Kreuz errichtet werden, um den Landungsplatz zu markieren. Gregor und Knut gehen hinaus, es zu errichten. Wladimir

wird indes die Apparate bedienen. In diese Gewißheit des menschlichen Sieges klingen ahnungsvoll dunkle Worte Wladimirs, die den Hörer umso mehr ergreifen, als Wladimir etwas von einem Heiligen und Seher an sich hat. „Da gehen sie hin, Steine suchen. Du wirst schon finden Gregor, große, dunkle, schwere Steine." Diese drohende Stimmung wird vertieft durch ein schwermütiges Sehnsuchtslied, das Wladimir singt (meisterhaft eingebaut!) und noch gesteigert, als plötzlich Knut blutend in dem Zimmer erscheint. Wladimir erschrickt: Sollte Knut in seinem Hunger nach Leben Gregor beseitigt haben, um selbst fahren zu können?" Bei allen Heiligen . . . Blut? Du hast doch nicht? . . . Wo ist Gregor? . . ." Nun, wo der Kampf gegen die widerstrebende Natur so glücklich gewonnen werden soll, tritt ein anderer Kampf auf, der Kampf gegen sich selbst in der Seele Knuts und Gregors, der Kampf um die Erlösung aus der Einsamkeit. Knuts Kraft ist schon erschöpft. „Hilf mir doch, Wladimir, Väterchen. Ich halte es nicht mehr aus. Ich werde nach mir schießen. Du hast es selbst gesagt. Gesagt, nicht gedacht hast du's; und noch Schlimmeres hast Du gedacht, als ich hereinkam, gib es nur zu." Die Einsamkeit hat diese Menschen hellsichtig gemacht, daß sie jeder in den Gedanken des andern lesen wie in einem offenen Buch, daß sie wissen, ohne zu sprechen. Der seelische Kampf steigert sich Knut bittet Gregor kniefällig, ihn an seiner Stelle ziehen zu lassen. Gregor geht hinaus, ohne zu antworten. Was verlangt Knut von ihm? Eine lähmende Angst liegt über dem Geschehen. Da tritt eine kleine Beruhigung ein. Wladimirs mahnende Worte, seiner Erzählung über sich selbst, der nun schon 17 Jahre in dieser Wüste der Einsamkeit zubrachte, der sie aber überwunden hat durch Entsagung, gelingt es, Knut zu besänftigen. Er wird Gregor heimziehen lassen. Der Höhepunkt wird erreicht. Das Luftschiff kommt. Gregor teilt Knut mit, daß er den Entschluß gefaßt habe zu verzichten, Knut soll heimfahren. Er hat den Kampf für sich entschieden. Auch das Ringen gegen die drohende Natur, die dem Schiff Eisberge in den Weg trieb, daß es umkehrte und die Besatzung in eine gefährliche Lage brachte, ist zu einem siegreichen Ende geführt — wenigstens scheint es so. — Das Luftschiff ist da! Brausend singen seine Motoren das Triumphlied des Sieges. — In steilem Falle stürzt die Handlung vom Höhepunkt dem Ende entgegen. Ein Sturm von Ost hindert das Luftschiff am Landen. Knut übersteht diese schwerste Enttäuschung nicht. Gregor findet ihn erschossen auf. Gregor und Wladimir sind nur noch allein. Ganz der Gewalt der Einsamkeit und der Eiswüste ausgeliefert. Drohend klingt das auf in den letzten Worten: „Der Himmel bewahre uns, daß keinem mehr etwas zustoße bis übers Jahr. Denn jetzt sind nur wir zwei noch da." Darauf Gregor: „Nur wir zwei noch Väterchen." Werden sie es überstehen? Man hört den Sturm fauchen. Er endet das Spiel.

Station D ist in seiner Straffheit und scharf geführten Handlung ein Musterstück für ein dramatisches Hörspiel. Mensch und Natur stehen sich gegenüber und Mensch gegen Mensch. Das gibt den Konfliktstoff. Entsagung gewährleistet den Sieg. Das Geschehen ist wie ein großes Symbol: Jeder Mensch muß

einen ähnlichen Kampf kämpfen. Der Hörer fühlt sich darum so stark hineingezogen.

Funkisch gesehen bedeutet das Spiel ebenfalls eine hervorragende Leistung. Nur einfachste akustische Mittel werden genutzt. Der Sturm schildert die Wildheit der Natur; die Stille des Zimmers, das gleichmäßig endlose Ticken der Uhr, ist Ausdruck der Einsamkeit; das Luftschiff gibt dazu den Gegensatz der brausenden, lockenden Welt. Das äußere Geschehen ist auf ein Mindestmaß beschränkt. Den Hauptteil machen die ohne weiteres zugänglichen inneren Konflikte und ihre Lösungen aus.

Das Dramatische kommt zu seinem vollen Recht. In kunstvoller Steigerung, wirkungsvoll in Gegensätzlichkeiten aufgebaut, erreicht die Handlung ihren Höhepunkt und führt bis zum letzten Augenblicke spannungsmächtig zu ihrem Ende. Ausnahmslos ist die typisch dramatische Form des Dialogs durchgeführt. Ohne episch-episodische Einlagerungen geht es unaufhaltsam vorwärts. Kein Ansager, kein Chor ist notwendig, die Umwelt zu schildern, oder die Heraushebung der Gestalten zu vervollkommnen. Trotzdem bleibt nichts leblos oder unverständlich. In atemloser Anteilnahme folgt der Hörer und lauscht erschüttert, wie der Schlußgong leise verhallt.

Schluß

Erst wenn man sich eingehend mit dem Hörspiel befaßt, erkennt man die Fülle der Probleme, die gelöst werden müssen, ehe die Hördichtung zu einer vollendeten Kunstgattung erblühen kann. Eine liebevolle Versenkung in die Kraft, das Wesen und Wirken des Wortes ist notwendig. Nicht minder wichtig ist es, dem Hörer in seinen psychologischen Prozessen zu folgen, der Art seiner Aufnahmetätigkeit nachzuspüren und ihre Leistungsfähigkeiten zu prüfen. Hörspieldichter und Hörspielleiter zusammen mit dem Hörspieler müssen daraus ihre besonderen Aufgaben zu erkennen suchen. Nur dann können die Forderungen erfüllt werden, die das Hörspiel stellt. Das umsomehr, als in der breiten Rundfunkwirkung eine ungeheure Verantwortung liegt. Die vorliegende Arbeit hat nicht alle Probleme aufgreifen, nicht alle aufgegriffenen erschöpfend behandeln können. Vieles konnte nur andeutend gestreift werden, dafür aber ist Anderes. was besonders wichtig schien, immer und immer wieder herausgestellt worden. Unvollkommenheiten ließen sich nicht vermeiden, das umsomehr, als dem Verfasser nicht in wohl wünschenswertem Maße Einsicht in den technischen Sendebetrieb möglich war. Das Hörspiel hat ohne Frage eine Zukunft. Sein Streben nach Verinnerlichung und Einfachheit wird sich auf die Zeitdichtung auswirken. Seine Konzentration und gedrängte Spannung muß auch das Bühnendrama

befruchten. Dem Hörsinn des Menschen, den das geschriebene Wort und das Vorherrschen der Sehkultur zu einem Sinn zweiten Grades herabgemindert hat, wird seine Bedeutung wiedergegeben, zugleich so den Schönheiten des gesprochenen Wortes und seiner Kraft neue Wege erschließend. Diese Aufgabe des Hörspiels wird nicht davon berührt, ob eines Tages das Fernsehradio das Fernhörradio ergänzt und das Hörspiel vielleicht ein Opfer der Entwicklung wird wie der stumme Film. Über diese künstlerische Aufgabe hinaus hat das Hörspiel die hohe Sendung, die Menschen unseres Volkes mehr und mehr zu binden durch die Leistungen deutscher Kunst. Technische Neuschöpfungen müssen eingespannt werden in den Dienst der Idee. Die elektrischen Wellen sind wie ein Symbol: So wie sie alles durchdringen, alles umfassen, muß vom Funk ein Geist der Gemeinschaft ausstrahlen, gestaltet in guter Hördichtung. Das ist die Aufgabe, die das Hörspiel letzten Endes zu erfüllen hat. An uns liegt es, dazu beizutragen, daß dieses Ziel restlos und bald erreicht werde.

Literaturverzeichnis.

Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Halle 1931.
Noffig, Alfred: Erneuerung des Dramas. Berlin 1905.
Elwenspoek, Kurt: Drama und Bühne. Stuttgart 1931.
Meyer, R.: Das Stilgesetz in der Poesie. Leipzig 1901.
Groos, E.: Der ästhetische Genuß. Gießen 1902.
Dilthey, W.: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1913.
Lipps: Ästhetische Einfühlung. Ztschr. f. Psych. u. Phys. der Sinnesorgane. Bd. XXII.
Freytag, Gust.: Technik des Dramas. Leipzig 1897.
Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung. Leipzig 1926.
Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels, Oldenburg u. Leipzig 1920.
Kolb, Rich.: Horoskop des Hörspiels. Berlin-Schöneberg 1932.
Pongs, Herm.: Das Hörspiel. Stuttgart 1930.
Conrad, W.: Bühnenkust und Drama. Ztschr. für Ästh. Bd. VI.
Arnold, Rob. F.: Das deutsche Drama. München 1925.
Die Verhandlungsniederschrift der Kasseler Tagung 1930. (Einberufen von der preußischen Sektion der Dichtung und Reichsrundfunkgesellschaft.)
Die genannten Hörspiele wurden vom Reichssender Köln zur Verfügung gestellt.

Lebenslauf.

Am 10. April 1909 wurde ich, Hermann Ludwig Wegmann, zu Büren i. W. geboren. Nach Besuch der Volksschule in meiner Heimatstadt bis zu meinem 11. Lebensjahre begann ich 1920 mit den Gymnasialstudien, die ich im Jahre 1929 durch die Reifeprüfung an der Mauritiusschule in Büren beendete. Mein akademisches Studium, das sich auf die Germanistik, Romanistik und Musikwissenschaft erstreckte, führte mich an die Universitäten Münster, Berlin, Greifswald und wieder Münster. Allen meinen Lehrern sei an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt.

Die täglich wachsende Bedeutung des Rundfunks veranlaßte mich, seine Probleme zu studieren und insbesondere die Frage des dramatischen Hörspiels zu untersuchen. Daraus entstand die vorliegende Arbeit. Herrn Prof. Dr. Günther Müller, der mein Arbeiten mit großem Interesse leitete und mit feinem Verständnis förderte, bin ich besonders zu Dank verpflichtet. Ebenso ist es mir ein Bedürfnis, der Reichsrundfunkgesellschaft, namentlich dem Reichssender Köln, zu danken. Auch von dieser Seite wurde mir jede Unterstützung zuteil.

Ludwig Wegmann.